كلمة الوزارة

الثقافة لارتقاء الإنسان

محمد الأحمد
وزير الثقافة

أيَّتُها السَّيِّداتُ أيُّها السَّادةُ

أيُّها الحفلُ الكريمُ

أيُّها المُبدعونَ الشُّعراءُ والرِّوائيّونَ والمترجمونَ

أُرَحِّبُ بكم في يومِ الثَّقافة السّوريّةِ، يومِ الثَّقافة لارتقاء الإنسان، ويطيبُ لي أَنْ تُخَصَّصَ إحدى فعّاليّاته لتكريمِ كوكبةٍ من أبناءِ المُبدعينَ الَّذين فازُوا بالجوائزِ التي أعادتْ وزارةُ الثقافة إطلاقَها في مجالِ الترجمةِ والشّعرِ والرِّوايةِ في العامِ المنصرمِ بعدَ أَنْ توقَّفتْ حينًا منَ الدّهرِ.

إنَّ رعايةَ وزارةِ الثَّقافة للمبدعينَ في مختلفِ حقولِ المعرفةِ الإنسانيَّة يُعَدُّ في الصَّميم مِنْ وَاجبَاتها، بل هو أَصْلٌ ومَقْصِدٌ نبيلٌ مِنْ مَقَاصِدِ إحداثِها، ويُسْعِدُ المرءَ أَنَّ هذا التَّكْريْمَ يتزامنُ مَعَ انتصاراتِ جيشِنا العربيِّ السّوريِّ المتتاليةِ على الإرهابِ،

❀ كلمة السيد الوزير في حفل توزيع جوائز الهيئة العامة السّوريّة للكتاب، أُلقيت بتاريخ: ٢٠١٨/١١/٢٧م.

وإخماد جَذْوَةِ هذه الحربِ الغَشُومِ الّتي شُنَّتْ على بلادنا يَتَغيَّا مُشْعلُها وَأْدَ المعرفة وحَجْبَ النّورِ عن أَرضِ الأبجديّةِ الأُولى، ولكنْ هيهاتَ، فقد اصْطَدَمَتْ بإرادة شعبٍ حرٍّ أبيٍّ لا يلينُ، وجيشٍ باسلٍ مقاومٍ، وقيادةٍ حكيمةٍ أدارتْ دفَّةَ هذه الحربِ بثباتٍ وشجاعةٍ نادرَيْن.

وقد عَهِدَتِ الوزارةُ إلى ثُلَّة مِنَ الباحثِينَ والأكاديميينَ والنُّقّاد تحكيمَ أعمالِ المبدعينَ، وامتازتْ تقاريرُهم بالموضوعيّةِ والدّقّةِ والرّصانةِ والذّوقِ العالي.

ففي جائزةِ عُمرَ أبي ريشة للشّعرِ احتكمت اللجنةُ إلى سلامةِ اللُّغة والأوزانِ وحضورِ الموهبةِ وإشراقِ الدِّيباجةِ وسُمُوِّ الفكْرَةِ والخيالِ المجنِّحِ والصّورةِ المُشْرقة.

وفي جائزةِ حنّا مينه للروايةِ أولت اللجنةُ للمضامينِ الفكريّةِ للروايةِ أهميّةً خاصّةً، وراعتِ امتلاكَ الرّوائيِّ تقنياتِ صناعةِ الرّوايةِ، فالطّعامُ المُشْتَهى لا يُقَدَّمُ إلا في إناءٍ أنيقٍ رائقٍ.

وفي جائزةِ سامي الدُّروبي للترجمة نظرت اللجنةُ إلى امتلاك المترجم ناصيتَي اللُّغتَيْن النّاقلِ منها والمنقولِ إليها، وما قَدّمَه للنّصِّ المترجَمِ منْ خِدْماتٍ تتمثّل فيما يكتبُهُ من حَوَاشٍ تَفُضُّ خَتْمَهُ، وتكشفُ خَبيْئَه.

هذا وقد نوّهتْ لجانُ التحكيم ببعضِ الأعمالِ المتميّزةِ في الحقولِ المذكورة: الشّعرِ والرِّوايةِ والترجمة، للذي اتّفقَ فيها منْ وَمَضَاتٍ إبداعيّةٍ مشرقةٍ استحقّتْ أَنْ يُشارَ إليها بالبنان، وإنْ كانتْ دونَ ما فازَ من الأعمالِ.

أباركُ للمبدعينَ جميعهم، وأُثمِّنُ ما فاضتْ به عقولُهم وقرائحُهُم، وآملُ أَنْ يتواترَ مشروعُهم الإبداعيُّ، ليكتملَ صرحُ مشروعِنا الثّقافيِّ التنويريِّ الّذي لا تني وزارةُ الثّقافة ترعاهُ وتدعمُه وتُدمِّثُ له كُلَّ طريقٍ.

طاب يومُكم.

كلمة العدد

وقفات...

ناظم مهنا
رئيس التحرير

-١-

فيروز

اعتدنا كل صباح أن نسمع أغنيات فيروز، كأن السيدة فيروز مطربة الصباح دائماً، فاتحة الإشراق عند العرب، فكل يوم ميلاد، وهذا في الجوهر، فيه من الواقع والأسطورة، ويا لها من معجزة أن تتوحَّد الصورتان في شخص، إنَّها ذروة الشاعرية، وجوهر الخلود، أن تكون فيروز، جسراً بين الـ(هُنا) والـ(هُناك)، بين الأرض والسماء، وفي المعنى الكلاسيكي الهلنستي، جسراً بين الآلهة والبشر. إنها ملكة متوّجة في مملكة الكينونة بامتياز. فيروز مغنية، ليست كأي مغنية، إنها صوت الأعماق العذبة، ومنحة الطبيعة للعرب، الذين اعتادوا أن يبدِّدوا ما يُمنح لهم.

حالة إبداع وثقافة عميقة، هي إشعاع يحمل في ثناياه الأزمنة كلِّها. غنَّت فيروز الشعر العربي القديم والجديد، الفصيح والدارج، والكلمة مع فيروز لها معجم آخر، إنَّها حياة متجدِّدة، تأتي إلى العالم من علٍ، من الذروات البعيدة، لتضعنا في الدهشة، في الطفولة وفي

النضج. لا شيخوخة هنا، بل صوت الجغرافيا، صوت الأرض بسهولها وجبالها ووديانها و صوت آمال الشعب، إنه صوت أمة، وربما أمم ضاربة في القِدَم. تحية لفيروز في عيد ميلادها الذي يتجدَّد كلَّ صباح، وشكراً لهذه النعمة.

-٢-

برتولوتشي

منذ أيام، رحل المخرج الإيطالي برناردو برتولوتشي، عن عمر /٧٤/ عاماً... أثرت بي صورته، وهو مقعد على كرسي. وأعادني في الذاكرة إلى عقد التسعينيات، لا أعرف في أيِّ عام بالضبط، حين عرض فيلم «الإمبراطور الأخير» وهو سردية سينمائية عبقرية عن إمبراطور الصين الأخير الذي أطاحت به الثورة الصينية بقيادة ماوتسي تونغ ورفاقه. هذا الفيلم الطويل، الذي رأيته بشغف ثلاث مرات؛ مرتين في صالة الكندي بدمشق، ومرَّة بوساطة الـ(فيديو)، كان نهاية شغفي بالسينما، الذي بدأ معي من الصبا حتى الشباب. لقد جعلني هذا الفيلم الرائع لا أنسى اسم برتولوتشي على مرِّ السنين.

إنها لعبقرية فذَّة، من مخرج إيطالي، اختارَ أن تكون ملحمته البصرية عن بطل، نهايةُ مرحلة وبداية مرحلة جديدة أسقطته وهو في ذروة مجده، إنها سيرة ملحمية لإمبراطور الصينً الأخير. بواقعيَّة حاولً الإمبراطور أن يتكيّف مع العهد الجديد، كمواطن صيني معتقل، متجاوب مع إعادة التأهيل والدروس الحزبية التي تعطى للسجناء، وكان معجباً بأستاذه العقائدي، الذي أطاحت به الثورة الثقافية في الصين، فحزن عليه الإمبراطور وهو يراه مكبَّلاً مع أرتال من الثوريين الذين يقادون إلى العقاب من رفاق الدرب، وراح بعفوية مدهشة، يحاول أن يقنع الآخرين، أن هذا الرجل إنسان جيد، لا يستحق أي عقاب. الفيلم حافل بالتفاصيل المدهشة التي تشكّل بناء سردياً سينمائياً اختطته آلة تصوير هذا المخرج العظيم، الذي له أفلام عظيمة أخرى، سمعت وقرأت عنها، ولم أشاهدها، وكمن قرأ رواية عظيمة لا تُنسى لروائي عظيم، كذلك كان الأمر معي حين شاهدت فيلم «الإمبراطور الأخير» لبرتولوتشي.

-٣-

زهير غانم

سمعت برحيل الشاعر والفنان التشكيلي السوري الصديق زهير غانم، بعد أشهر من وفاته في بيروت عام (٢٠١١م). كان زهير مقيماً في بيروت، أخذ معه، إلى هناك، المرارات والأحزان، ليعيش معها بعيداً عن مسقط رأسه وعن أصدقائه اليوميين في اللاذقية وكل سورية، وأصدقاؤه ومعارفه كثر، ولوحاته مع بعض قصائده، شاهدها في بيوت أصدقائه وصديقاته في دمشق وغيرها، كان زهير في ذروة الشباب والعطاء. وكان رجل صداقة، يفيض مودّة وبشاشة مع الناس. آخر لقاء بيننا كان في بيروت عام (٢٠٠٤م)، جلسنا في مقهى مع أصدقاء لبنانيين، ثم اصطحبني إلى منزله المستأجر،غير العائلي، وهو حجرة أو (استديو) أو عليّة منزل في شارع الحمرا، بدا لي زهيراً متصالحاً مع العالم، كحكيم صوفي، أو كعاشق لكل الوجوه التي مرّت في مراحل حياته. وكما كان دائماً مسكوناً بالحزن الشاعري الشفاف الذي يليق بفنان مملوء بالمعرفة.

أنا هنا لا أكتب رثاءً لزهير، وقد مضى على وفاته كل هذه السنوات، ولكن رحيل بعض الأصدقاء من أدباء وشعراء، جلب علي هذا الأسى الداهم، و«الشجا يبعث الشجا..» على حد قول متمم بن نويرة.

موت زهير، بعيداً عن قريته، والطريقة الكتومة التي رحل فيها، والعالم العربي تعمُّه الفوضى، ومن الصعب أن نتخيل شاعراً عاش بيننا، وكان صاحب حضور لطيف، أن يطويه النسيان، ففي هذا كثيرٌ من الجحود. وكل ما آمله من الأدباء في سورية الحبيبة، أن ينال هذا الشاعر الراحل ما يستحق من الاهتمام، وما يليق به.

-٤-

إبراهيم الجرادي

بعد صراع مع المرض، رحل الصديق الشاعر إبراهيم الجرادي، رحل بنبل وكبرياء، والنبل والكبرياء، كانا سجية عفوية في نفسه الكريمة.

يختلف إبراهيم في سنواته الأخيرة عن إبراهيم في سنوات الشباب، وقد عرفته منذ قدومي إلى دمشق، أواخر السبعينيات، كان في بداياته مقهقهاً، صاخباً، ممتلئاً بالحياة، يحتفي بأصدقائه وبالمواهب الجديدة، إذ كان شاعراً طليعياً وصحفياً في جريدة الثورة، وظل على عهدي به من الطيبة و المودة والشغف، وكان قارئاً حاذقاً، ومترجماً يختار ما يريد بدراية وجدية تستحق كل التقدير. وهو في السنوات الأخيرة، وقد صقله الزمن، صار أكثر هدوءاً وروية ونضجاً.. كان مفجوعاً، متصدعاً لما آلت إليه أمور الوطن، يتقطع حزناً لما حلّ بأهله، وبمدينته الرقة.

شطر كبير من حياة إبراهيم قضاه في كفاح من أجل الحياة الكريمة له ولأسرته، عمل لسنوات مدرِّساً في جامعة صنعاء، وكعربي أصيل، وسوري عميق الانتماء، كان يتصرف كسفير للسوريين عند إخوتهم اليمنيين، وسفيراً لليمنيين عند إخوتهم السوريين، يفعل ذلك بصمت ونبل دائماً.

كنت حزيناً لمرضه، ومتعاطفاً مع آلامه إلى أبعد الحدود، وبيننا مودة، كلانا يدرك عمقها، على الرغم من ذلك، لم أزره لا في المشفى ولا في البيت، وأعتذر هنا منه ومن أسرته الكريمة، كنت أتحاشى، بخوف، أن أراه في مرضه، واتصلت به مراراً ولم أوفّق في الاتصال الهاتفي. إن أثر إبراهيم سيبقى في ذاكرتنا وفي ذاكرة المدينة.

-٥-

أحمد مهنا

الشاعر أحمد عباس مهنا، معك، أيها الصديق الراحل، سأترك ما هو خاص بنا كعائلة، لأعبِّر عنه في مكان آخر.

إذن، بعيداً عن الأبوة البيولوجية واستحقاقاتها، وما فيها من ذكريات وعواطف، وفقدان وحزن... لنترك هذا جانباً، ولنتحدث عن الشعر والتراث والثقافة عموماً، كما كنا نتحدث كلما التقينا، حديثك المملوء بالمعرفة وبرواية الأشعار، لا يُملُّ أبداً، أعترف أن خسارتي كبيرة، لقد فقدت برحيلك أعزَّ الأصدقاء.

منذ سنوات لم أكن أشعر أنني بحاجة إلى أب، لقد ابتعدت عن البيت، وأنا في ميعة الصبا، وتكونت بعيداً عن رقابة الأب. لكن، روح المنزل، وأمي الحبيبة، وأخوتي، والقرية، وذاكرة الطفولة، ظلت تحيط بي من كلّ جانب، وأينما تحركت، تُرشدني، وتحصّنُني عن الزلل والاندفاعات الخرقاء، وكل هذه الخيوط قوية النسيج، كانت ولا تزال في الحسبان. أعترف لك أيُّها الصديق، أنني في مرحلة ما شعرت بضرورة أن أعلن حرباً صامتة على العاطفة، لكي أكون أكثر تحرراً، وأقل تحسُّباً، وأكثر صدقاً مع نفسي التوّاقة للتمرد في الكتابة وفي الحياة... لكنني أخفقت في المضي في هذا المنحى القاسي.

العاطفة كانت تغلبني دائماً، لأنها قوية في دمي وفي وجداني، وأعتقد أنني ورثتها من الشعر الذي يسكننا، ويبعث فينا هذه الانفعالات التي تجعلنا نبكي، تأثراً، في الفرح والحزن.

أقدِّر في قصائدك، الخليلية والنثرية، أولاً مفرداتك الغنائية الموسقة التي تمتُّ إلى العالم القديم، ثم انفعالك الصادق في التعبير، ورؤيتك المعاصرة البسيطة والواضحة للعالم، ثم هذه الحركية المشهدية أو المهرجانية التي تبثها القصيدة في «موسيقاك الليلية» قصائدك قصائد تجوال وسفر، وبداوة مندهشة، مسحورة بالإنسان المتحضِّر، أنت لم تكن تدرك ذلك، وكنت أنا من لفت انتباهك إليه، فالشعر عندي ليس مجرد صور بيانية، تشبيهات واستعارات وموسيقا كلمات، بل أبعد من ذلك بكثير، أنت لم تمارس الكتابة كاحتراف، آثرت أن تكون فلاحاً، على علاقة مباشرة مع الأرض والطبيعة، والشاعرية عندك طريقة حياة وتفكير. أقدِّر أيضاً فيك، هذا التفكير السليم المبني على القياس والمحاكمة.

صديقي الحبيب: كان يوم رحيلك، قاسياً عليَّ وعلى محبّيك الذين قرأت الحزن في عيونهم، وعزائي الكبير، ومصدر اعتزازي، أنك، على الرغم من الفقر، وضيق الحال، عشت بكبرياء وأنفة، تليق بالشعراء.

-٦-

أنطون دوشي

يا صديقي أنطون، مضت سنوات، لم نلتق، كما كنا نلتقي في حارات دمشق القديمة. أنت في غربتك البعيدة، ولحق بك الصديق الحبيب أسامة إسبر، وتركتماني، أواجه

عشيات الحرب مستفرداً بذكرياتي، لا أعاتبكما، فنحن لم نفترق أبداً، ولم نختلف يوماً، وقد وحّدتنا الضحكات الودودة، وحبُّنا لهذه الأرض القديمة، وبشرها، لنهارها وليلها.

أيُّها السوري القديم، الآشوري، العموري، الآرامي، السرياني، العربي... المسكون بسوريته التي انتشرت معه أينما ذهب، كمْ كنتَ مُحبّاً للحياة، وكم كنت تختزن من ألم وشعر ومودة؟

ذاكرتك السورية، تمتد من مسقط رأسك في الحسكة إلى طرطوس منشأ العموريين، إلى دمشق، تتعرَّج وتنساب كالأنهار العظيمة، والحقول الدائمة الاخضرار. كنت مزيجاً من الأب القديم للبشر، في لحظة سقوطه على الأرض، وهو يبحث عن وليفته الضائعة، أم الآدميين، ومزيج من زوربا، الابن المجازي لدونزيوس..

مزّقت الحربُ الوحشيةُ وطنَك، الصغير، الواسع كالمحيطات، وأعرف حجم ألمك الذي عجّل فيَ رحيلك، آه يا صديقي، كم تألمت لخبر رحيلك الذي طوى البيداء، ووصلني عويلاً فجائعياً، مثل مراثي الشعر العظيمة، من صديقك البارّ طارق مصطفى، كم يحبك يا أنطون هذا الطارق بن أحمد عدوان، وابن شقيق الشاعر ممدوح عدوان! إنك تستحق أن تحسد على هذا الود الدفّاق العذب الذي ينبع من جبل القيرون. أعزي أسرتك الكريمة، وأعزي أسامة وطارق، وأعزّي دمشق القديمة، وأعزي نفسي بقراءة أشعارك مرة جديدة.

-٧-

بابلو نيرودا

كما يحدث في خيال بورخيس، سقط عليّ، منذ أيام، كتاب من رفوف مكتبتي، وكأنه يقول لي اقرأني يا رجل، لماذا نسيتني كل هذه السنين؟! إنه « مئة قصيدة حب» لماتيلدا كتبه نيرودا... أمضيت ساعات الليل في قراءة أشعار الحب هذه، وكنت فيما مضى قد قرأتها مرات ومرات... وهي من ترجمة الأديب اللبناني الكبير محمد عيتاني، الذي ترجم عدداً من الروائع... بعد النشوة من قراءة قصائد نيرودا تمنيت من أعماقي أن يقرأ شعراؤنا الجدد أعمال هذا الشاعر، نثره وشعره، وهو ذروة شامخة من ذرا الشعر العالمي المعاصر، شاعر حب ومقاومة من الطراز الرفيع.

❁ ❁ ❁

آفاق في الوحدة العربية والتفكير النهضوي

د. فايز عز الدين

انطلق النهضويون منذ بواكير التفكير الأولى من تأكيد الرابطة العربية، وتكثيف شعور العرب بشخصيتهم التاريخية، وهويتهم، وخصوصيتهم الإنسانية، ما حول ذلك كله إلى عقد اجتماعي قومي، ولاحم عروبي متين للمجموعة البشرية العربية التي عاشت ما بين جبال طوروس وزاغروس شرقاً، وشواطئ المحيط الأطلسي غرباً.

وسعوا لإظهار الأبعاد الفكرية والسياسية لميزة العراقة التاريخية لوجود الأمة العربية منذ ظهور التاريخ الواعي، والمكتوب، وأنَّ سيرورة الأمة لم تنقطع – على الرغم من تعرضها للغزوات الاستعمارية بصورة دائمة –وأن نهضات الأمة العربية قد توالت عبر كل التواريخ لتعبّر عن قدرتها على التواصل، وعلى تجديد أشكال وعيها، وقيمها بما تبقى معه مقتضيات تحررها القومي والاجتماعي الإنساني مواكبة لحركتها في جميع مراحل تاريخها القديم والحديث والمعاصر.

وفي مرحلة ما بعد الحرب الكونية الأولى (١٩١٤-١٩١٨م) اشتدّ النضال الجماهيري الشعبي ضد معاهدة سايكس-بيكو ووعد بلفور وما نتج عنهما من احتلالات أوروبية للوطن العربي إذ استعاد النهضويون قراءة التجربة العربية في النضال ضد الوجود الاستعماري برمته منذ سقوط آخر معقل للدولة العربية القومية (إمارة سيف الدولة الحمداني في حلب)

حتى دخول **الاستعمار الأوروبي** بنتائج الحرب العالمية الأولى، ومواصلة النظام الاستعماري الكلاسيكي أي نظام المستعمرات.

وبناء عليه تهيّأ **للفكر النهضوي الإدراك الجيوسياسي للحركة العربية** التي لم تنقطع في نضالها التحرري لتحقيق ذاتها، وتجاوز حالة استعمارها، وطرح مشاريع خلاصها، وتقدّمها وتواصلها الحضاري الإنساني. **وبهذا استكنه الفكر جوهر الرابطة العربية** التي حملت روح الكفاح العربي ضد العثمانيين في الثورة العربية عام (١٩١٦م)، ولاسيّما في مبدأيها: **الاستقلال، والوحدة العربية، وفي شعاراتها، وعَلَمِهَا** الذي يرمز إلى الدولة العربية الإسلامية في مراحلها: **الأموية، والعباسية، والفاطمية**، وكذلك **ضد الأوروبيين الذين أتوا بسايكس- بيكو ووعد بلفور** وما تكثف فيهما من إحساس عربي عمق الشعور **بوحدة الوجود** على الأرض العربية، **ووحدة المصير، ووحدة النضال** العربي الحامي لهما.

المشروع النهضوي

دقّ النهضويون - في الإرهاصات الأولى لحراكهم- ناقوس الخطر لأمتهم العربية كي ينتبه الجميع إلى خطورة **هذا التواقت** بين **تجزئة** الوطن العربي، وأهداف وعد بلفور لقيام الكيان الصهيوني على أرض فلسطين العربية، وما سوف يستتبعه من **تحديات جديدة، ومجال حيوي غربي متصهين** تُحرم معه الأمة العربية من استثمار استقلالها، أو التفكير بعودتها إلى وضعها الطبيعي التاريخي في الوحدة والدولة الأمة. وتأسيساً على ذلك فقد جعل المفكرون مهماتهم العربية تتوجه نحو **إحياء مشروع النهضة العربية** الذي عكس روح اليقظة العربية في نهاية القرن التاسع عشر **ضد الاحتلال العثماني**، وتواصل يحرك مفاهيم الصراع ضد **الاستعمار الأوروبي** حتى تحوَّل إلى مفاعل مهم في **استنفار العروبة** ضد المطامع الصهيونية المدعمة من الإمبريالية العالمية التي تهدف إلى **احتلال فلسطين** وإقامة الكيان العازل بين العرب مشرقهم عن مغربهم إذ تصبح معه **غايات التوحد العربي** صعبة، ومعقدة جداً.

وبادئ ذي بدء **تحقق للنهضويين، ولفكرهم القومي العروبي أن يحرضوا المفاهيم** المحركة لليقظة القومية الجديدة، وينبِّهوا الوجدان القومي، ويصعّدوا سجال الروّاد العرب **في كيمياء قومية تحوّل الفكرة القومية العربية** من مجرد فكرة ثقافية، وهوية تاريخية اجتماعية إثنِيّة، إلى **عقيدة نظرية، وحركة سياسية** تمثل عامل الخلاص للأمة العربية من محيطها إلى خليجها[1].

وحدة النضال العربي

من المعروف عبر تاريخ الحركة العربية في الصراع ضد مظاهر الاحتلال الأجنبي للأرض العربية أن **الثورات الوطنية** في كل قطر كانت تنفجرُ، وتَشدُّ إليها مشاعر العرب الآخرين في كل أقطارهم، الأمر الذي حول **ثورة كل قطر ضد استعماره إلى ثورة كل العرب فيه**[٢].

ما استحصل النهضويون منه وهم يرسمون الإطار الأيديولوجي لهم أن **وحدة النضال العربي** لا شك في أنها الماهية الحقيقية للتحرر العربي قديماً منذ مواجهة الساسانيين والأحباش والبيزنطيين، وحديثاً في مواجهة العثمانيين والأوروبيين، وأن جعل القضية القومية **عقيدة نظرية** سيكون الحل الأكثر موضوعية للمسألة العربية في الصراع ضد الاستعمار، ولاسيّما في البوادر الأولية لظهور الكيان الصهيوني. وعلى هذا الأساس رأى النهضويون **أن يجعلوا من قضية الوحدة الهدف الأهم** لما تمثله الوحدة العربية من ثورة حقيقية في حياة العرب المتطلعين نحو إنجاز مشروعهم النهضوي الاستقلالي، التوحيدي والتحرري. ومنذ **مطلع القرن العشرين المنصرم توطدت لديهم عملية إحياء فكرة الأمة ودولتها القومية**.

وكان طبيعياً في مرحلة ما بين الحربين العالميتين (١٩١٨-١٩٤٥م) أن يتوجه التيار القومي لإعادة إنتاج **الميراث الموجود للتيارات السياسية، والدينية العربية** التي تشكّلت في تلك الحقبة والتي **تماهت** عقائدها السياسية، والدينية بما هو خارج الإطار السياسي للفكرة القومية العربية، حتى وصل بها الأمر إلى أن نعتت ذاتها بأنها **تيارات لا قومية**، وأن القومية **عقيدة تقليدية** لم تعد تمثل رافعة واقعية للنضال العربي وأهدافه التحررية، والإنسانية.

العروبة

ومن بدهي الحال **أن يفعّل النهضويون الفراغ القومي** الحاصل في المرحلة العربية – آنئذٍ– **ويعيدوا تشكيل قوى** الأمة العربية بروح الفكرة القومية **كعقيدة تحرر، وخلاص قومي، واجتماعي**. ثم يخلّصوا القومية العربية ذاتها، مما ساد فيها من **مفاهيم تقليدية حولتها** مع هدف الوحدة إلى سجالات معطّلة لدى التيارات السياسية التقليدية آنذاك. **وبهذه الآلية** وضع **الفكر النهضوي** نفسه في **الواجهة السياسية للكفاح العربي**، فأصبح النهضوي هو **العربي المناهض فكراً، وممارسة للوجود** الأجنبي على الأرض العربية، وقد نجح هؤلاء أفراداً أو تيارات في **حمل الروح القومية كرسالة، وعقيدة** إلى ميادين الكفاح العربي ارتباطاً

بهدف وحدة النضـــال القومي، وتحقيقاً له فرأيناهم ينخرطون في النضـــال التحرري ضـــد الاستعمار الأوروبي في سورية والعراق، ولبنان، والأردن وفلسطين.

ومن ترجيح **الهدف الأساسي** أي، **وحدة النضال العربي**، أطل النهضويون على **الطبيعية العروبية** لهذه الوحدة **كأهم عامل** من عوامل التحرر العربي القومي السياسـي، والاجتماعي الديمقراطي على قاعدة **استدراك الغايات الجيوبوليتيكية** للتحدي الخارجي الاستعماري للوطن العربي، **وارتباط هذه الغايات** بمصالح المستتبعين في الداخل العربي للعامل الخارجي المذكور.

والمخصوص في مسألة القومية العربية كما رآها النهضويون وفي تجسيدها الواقعي **هدف الوحدة العربية** الذي لابد أن يبدأ من وحدة النضـــال العربي المعادي للاستعمار، ومن وحدة الجبهة العربية داخل كل قطر، ومن وحدة المصـــالح العليا للعرب الموجودين في كل الأقطار التي **استحدثتها سايكس بيكو**، هو أن **الوحدة** ليســت **مجرد هدف** يتحقق بذاته ولذاته بمقدار ما هي **هدف الأهداف للأمة العربية**، فبه وحســب، ستكون **الحرية السياسية في كل قطر، وبه سيكون الاستقلال والسيادة، والهوية، والشخصية للفرد العربي، وللمجتمع**، وبه ســيكون التحقق الكامل **للذات العربية** التي من دونها لا يمكن للإنسان العربي، أو للأمة العربية أن يمارســا **وجودهما الإنساني الكامل**، أو أن تكون لهما الخصوصية المحترمة في عالم يمارس عقلية القوة شــرعة وحيدة في العلاقات الدولية، وبماذا يمكن أن يصنع العرب قوتهم إن لم يحققوا وحدتهم فالوحدة أولاً؟[3].

وبوحـــي من هذه الرؤيـــة **للمسألة العربية ولتجسيدها الكفاحي بالوحدة** لاســتثمار مكونات الوجود العربي **ماضياً، وحاضراً، ومستقبلاً في الوصول إلى العقيدة الجامعة اهتم النهضويون بهدف الوحدة والتوحيد القومي؛ فالوحدة** تتحقق عندما تنتصر الإرادة العربية الوحدوية على عوامل التفرقة، والتجزئة، والتخلف، والتبعية، وبتحققها ستزول **الإستراتيجيات الاستعمارية من المنطقة العربية**، وكل أشــكال الوجود الأجنبي اقتصاداً، وسياسة، وثقافة، وبزوال ذلك كله تكون **الحرية السياسية** قد أنجزت، ومعها بالضرورة التاريخية، وفق عوامل الوجــود الواقعي للعرب ســتنجز **الحرية الاجتماعية** إذ تكون إرادة العــدل الاجتماعي قد اســتتبّت لها الحـــال، ومن إرادة العدل الاجتماعي تتهيأ شــروط **بنـاء الديمقراطية العربية اجتماعياً، وسياسياً** لتصـــبح الدولة العربية المنشودة ممأسســـة، وقبالتها **المجتمع العربي**

الديمقراطي بمؤسسته كذلك. وعلى هذا المنظور تبرز أمامنا **المقولة الفكرية للقائد الخالد حافظ الأسد حين أكد: «أن وحدة الأمة ليست نظرية، أو اجتهاداً جاءت به الأمة، بل هي قانون طبيعي وجدته الأمم أمامها، أحست به عفواً، ورسخته عقلاً وأصبح على امتداد الحياة الإنسانية الناظم البديهي للعلاقات بين أبناء الأمة الواحدة وإن عملت ظروف شاذة طارئة عكس اتجاهه. ومن هنا لا نجد أمة في العالم جُزِّئَتْ إلّا وناضلت، أو تناضل من أجل تطبيع ذاتها بتحقيق وحدتها. والمطلوب منا كأمة عربية أن نطبّع ذاتنا بتحقيق وحدتنا، وما دمنا في وضع مجزأ غير طبيعي فستظل مشاكلنا تتكاثر»**[٤].

من هنا نتلمس سرَّ **إعطاء القضية الوحدوية تقدماً، ورجحاناً معنوياً**، إذ عُدَّ دوماً أن **معالجة** المشاكل الحيوية للعرب، **جزءاً، أو كلاً**، يجب أن تنطلق من **مسلمة الوحدة**، فالوحدة حتمياً ستترافق نضال الشعب العربي في سبيل **الحرية، وديمقراطية العدل الاجتماعي**، وتوجهه الوجهة السليمة للتحقق الكامل. وعليه **فآمال الوحدة** لدى الشعب العربي قد جاءت في الحقب التاريخية كلها ضمن أفق **عروبي صحيح**، ومعبرة عن النزوع **للاستقلال، والنهضة، والحرية**.

ومنذ أن عدّ النهضويون الوحدة تمثل أهم العوامل الحاسمة في تعميق كل **تغيير حداثي** في المجتمع العربي، لأنَّ مشاريع القطر العربي الواحد **في الحرية، أو التقدم** لا يمكن أن تبلغ من العمق، والشمول ما لم تنجز في **ظل التعاضد العربي** بما يوضح الطبيعة المركّبة لتحقق كل هدف عربي قومي؛ **إذ لا يمكن لأي هدف عربي** بدءاً من الوحدة إلا ويكون له **ظلاله الإيجابية** على تحقق الهدف المتلازم معه **كالحرية، وديمقراطية العدل الاجتماعي. فالأهداف الكبرى للعرب في وحدتهم، وحريتهم، وديمقراطية المجتمع العادل** ستبقى تحققاتها، أو تجليات هذا التحقق تنطلق من **الدورة العروبية السياسية للأمة، ونقطة المركز** فيها هي قضية الوحدة، وروابطها: الاجتماعية والسياسية، والاقتصادية، والثقافية. وكل مجافاة **للهدف المركزي الوحدوي** سيكون السبب الحقيقي وراء هذا التقطع في تحقيق الأمة لذاتها. وما كان ولا يزال **يداخل** قضية الوحدة العربية في إطارها العملي التاريخي هو موضوع **تحولها إلى حلم رومانسي** لدى بعض النهضويين، الذين يحسبون على التيار القومي. **فالحلم** على الرغم من مشروعيته في الوحدة التي هي هدف الخلاص العربي، يستلزم الأمر معه **فعالية الربط العروبي السياسي** بين هذا الحلم، والواقع العربي المعيش، لكي يصبح الحلم **دافعية في الضمير العروبي الحي** نحو الوحدة، **وفاعلية منتجة** في الطريق الأسلم لتحقيقها.

وفــي التحليل **لتلازمية الأهداف العروبية** انطلق النهضــويون من **الترابـط الجدلي** بين قضــايا العرب في معادلة تســتخدم نظرية **الترابط، والشـمول والتأثير المتبادل**. أي إنَّ **كل هدف محدد وواضـح**، وله عناصــر تحققه إلّا أنَّ **الهدف** نفسه يتحقق **بنفسه**، ويتحقق **بغيره**، كما **يحقق غيره معه** في المرحلة التاريخية الواحدة. وبذلك نرى **أن كلّ هدف يمنح الآخر من طاقته، وأشكال تحققه**، ولكل هدف منها ما **يفتح أمام الآخر آفاقه** الواسعة **وأبعاده العميقة** فيحققه، ويتحقق معه، في **عملية تاريخية متجاذبة**. وقد كان لهذا التكوين الترابطي الطبيعي للأهداف العروبية **أكبر المفاعيل الموجّهة** أمام حركة التحرر الوطني العربية، ولمّا يزل.

وفي إطار هذه **الترابطية للأهداف العروبية ،ولقضايا الأمة العربية**، أصبح القول ممكناً إنَّ **الفكر النهضوي** قد **أنزل هدف الوحدة العربية إلى أرض الشعب** ليتحول –بالشعب نفسه– إلى قوة دافعة وقضية يومية، حياتية، ومحركٍ أساسٍ في النضال العربي.

الفكر النهضوي والأمة

وتطابقاً بين نظريات **الفكر النهضوي والهوية العروبية** تصور النهضويون **أن يحوّلوا** من أنفسهم **طليعة** للأمة العربية الطامحة لوحدتها إذ يكون نضالهم **على مستوى الوطن العربي**، انسجاماً مع فكريتهم بالأصل في أن **الحل الجذري** لمشاكل الوطن العربي هو **بالعمل العربي العروبي** المنظّم، والموحّد، وقد جاءت لاحقاً مؤسســة المؤتمر القومي العربي لتمثّل خطوة في هذا السبيل.

وحين نُحلّل هذا التوجه الوحدوي لابد أن نربطه بالمفهوم الأصيل **للعروبة** الذي رفض رفضاً مطلقاً كل أشــكال **الإقليمية، والتجزئة في الفكر، والممارسـة**، وجعل من النضال اليومي محركاً نحو المزيد من **مقاومة التشرذم العربي** في الأفكار، والعمل، أو في النظام العربي عموماً.

وبالتحليـل المنهجـي للفكـر النهضـوي العربـي في مجال **الوحـدة** نتوقف عند **جوانب إيجابية** في ممارسته الوحدوية، مثلما نتوقف عند **بعض الجوانب** التي اضطر فيها لاستخدام **اليقينيات** أكثر من اللازم(٥). وآية ذلك نجدها في بنية التوجهات الوحدوية المحدّدة لفكره:

أولاً: أكد الفكر النهضوي أن وحدة النضال العربي هي الطريق إلى الوحدة وهذا صحيح بوصفها تصفّي الشعور بالعزلة، والتجزئة، والإقليمية **إلاّ أنّها لن تتحول ذاتياً** إلى أداة لإقامة الوحدة المنشــودة فلابد من **تحديد الأداة الحاملة** والدور السياســي الوحدوي ونراها اليوم تتمثل **بمجموع الأمة وقواها الحية: الاجتماعية، والسياسية، والروحية المتعاضدة.**

ثانياً: إن النظرة إلى الوحدة العربية في واقع الحال العربي الراهن لم تعد تحتمل الرومانسية في الحلم الوحدوي، ولذا ستكون **الوحدة في التنوع العربي الراهن شكلاً من اتفاق العرب، وصورة مما يأتلفون عليه**؛ من منطلق الحرص على التحقق الوحدوي **بأي صيغة، أو حالة كانت**. فالوحدة أهم جيوإستراتيجياً من أيّ صيغةٍ تُفرض عليها أو اشتراطٍ.

ثالثاً: ربط النهضويون بين الوحدة ومفهوم العروبة القومية بكل أبعادها، ومعانيها، ومستوياتها، على قاعدة أنها ستكون قضاءً على مصالح إقليمية ترسّبت عبر قرون، وعلى مصالح حكّام، وقوى أعرابية تعارض قيامها، وتقف بوجهها. **وانصبّ التصوّر** على مفهوم العروبة في الوحدة حتى تتعيّن لها أدواتها الموضوعية **المتمثلة من وجهة نظرهم بالحركات الشعبية؛ غير أن المجرى الموضوعي للنضال العربي المعاصر لم يعد يكتفي بأدوار هذه** الحركات الشعبية، إذ غدت هذه الأدوار عاملاً فحسب من عوامل النضال الوحدوي. **وحال العرب الراهن** بتحدياته الخارجية أصبح يستدعي **أخذ مجموع الأمة، وقواها في الحسبان.** فالوحدة العربية تمثل نهضة في واقع الأمة العربية جغرافياً، وإستراتيجياً، **وأداتها تمثل الكتلة الأهم من الطاقة العربية** التي بتوجيهها توجيهاً سليماً نحقق الذات في وصولنا إلى دولة الأمة.

رابعاً: رجّح الفكر النهضوي أن صحوة الضمير العربي، أو يقظته ستزيل الحدود، والفوارق العربية مباشرة(٦). **إن هذه الأطروحة** لا شك فيها من الناحية الأخلاقية، أو العاطفة القومية، لكن من المتطلب اليوم إضافة إليها أن **يتعزّز الجانب المعرفي اللازم للمشروع النهضوي التوحيدي** حيث إن التحقق الوحدوي يحتاج إلى ثقافة الوحدة وإرادتها لدى الإنسان العربي من الخليج إلى المحيط.

خامساً: إن عدم التوافق العربي على الجانب **المعرفي الموضوعي** المؤدي إلى **تحقق ممكن** للمشروع النهضوي كان **أحد الأسباب وراء تعثّر** الأسس التي اعتمدت في **التجارب الوحدوية تلك** التي حصلت منذ **وحدة سورية، ومصر** عام (١٩٥٨م)، إلى **مشروعات الاتحادات الثنائية، والثلاثية، والرباعية** التي حدثت في العقود الأخيرة من القرن العشرين المنصرم. ولا بد أن تكون مهمة هذا **الجانب المعرفي الموضوعي** لأساليب تحقق **الوحدة العربية،** أو **الاتحادات** في عصرنا الراهن **محصنة للعقل العربي ذاته** من المخططات الإمبريالية الصهيونية الرامية لضرب قضية الوحدة العربية، ونسف مفهوم الأمة العربية بالأساس.

سادساً: إن مهام الفكر النهضوي، وأشكال نضاله يجب أن تتميّز بالاهتمام الكبير **بالتوعية القومية وبالتركيز على مسألة الوحدة** أكثر من ذي قبل بهدف تأكيد **أهميتها، واستحقاقها في الظروف العربية الراهنة** والمستوجب دوماً هو **الشكل الأكثر عقلانية** في التداول العربي الوحدوي، حتى تتوافر الظروف **العملية والواقعية** لتحقيق أي شكل من أشكالها بما هو خارج الأيديولوجيا المغلقة الآفاق، التي كانت سبباً في تعطيل الحراك من أجلها.

الحركة العربية والمضمون الاجتماعي

الوحدة هدف ليس بحاجة إلى إثبات -كما يتكرر دائماً- بل هي **تمثّل الشعور الواقعي (المنبعث من خارج أيديولوجيا أغلب الأنظمة الرسمية العربية)**؛ الذي يحرك أعماق الجماهير العربية من الخليج إلى المحيط. أما ما يستحق التحليل لتحديده فهو **المضمون الاجتماعي للحركة العربية**، ثم **للوحدة العربية** بوصفها الإطار العملي والتجسيد الواقعي للقضية العربية.

أكد التطور الواقعي للنضال العربي -كما رآه النهضويون- **الطابع الشعبي، لهدف الوحدة العربية** حينما اصطدم النضال الوحدوي آنذاك **بالاستعمار** خالق التجزئة، ومكرسها استمراراً لنفوذه، واحتكاراته في الوطن العربي. واصطدم ذلك النضال أيضاً **بالأنظمة العربية** التي توجهت **قطرياً**، وحولت التناقضات بينها، وبين الأقطار العربية الأخرى إلى تناقضات إقليمية بين قطر، وآخر على الرغم من وجود العدو المشترك (إسرائيل) التي تهدد في مجالها الحيوي المزعوم الجغرافيا العربية بكاملها.

لذلك **كان على الفكر النهضوي** أن يناضل من أجل **إزالة العراقيل** التي وضعوها أمام هدف **الوحدة العربية**. ولهذه الأسباب مجتمعة **أضحت الحركة العربية الوحدوية** قضية الشعب العربي **وأصبح الطريق** إلى الوحدة العربية هو **طريق العرب** بكل أقطارهم، على الرغم من غياب الحماس لدى أغلب الأنظمة الرسمية العربية تجاه هذا الهدف.

فالقضية العربية، في إطارها العملي تحقيق **الوحدة العربية** تأتي **اليوم ضمن أفق تاريخي متغيّر اقتضته الظروف التاريخية التي استجدت بفعل تأثير المتغيرات الدولية على حركة النضال العالمي وكذلك العربي**؛ فمن المعروف أن عالم المتغيرات الدولية، وما تلاها من ظهور حقبة **العولمة للنظام الدولي وحيد القطبية كأعلى مرحلة من تطور النظام الليبرالي الإمبريالي**، قد غيّرا معاً في خارطة **القوى الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والثقافية** ليصبح كل بلد من **بلدان العالم النامي** بالقوى الاجتماعية، والسياسية، والروحية فيه **مستهدفاً**

باختراق السيادة، وإلغاء الهوية، وإنهاء دور خصوصيته الوطنية، والضغط عليه بُغْيَةَ إدراجه في التنضيد الأمني الذي تتحقق معه تابعية كاملة لقطب العولمية المزعوم أمريكا.

وإزاء **تحدٍّ** من هذا النوع لمجمل الحياة الوطنية لكل بلد من بلدان العالم النامي كان **لابد أن تأخذ الحركة العربية** -في المواجهة الجديدة على قاعدة **نكون أو لا نكون**- **أبعاداً جديدة، وأطيافاً جديدة** يتغير معها المحتوى الاجتماعي المعهود تقليدياً، **فيظهر (وفق التحليل الاجتماعي السوسيولوجي) البديل التاريخي** لهذه المسألة المهمة متمثلاً **بمجموع الأمة**، وروابطها المشتركة: حضارياً، وثقافياً، واجتماعياً، وروحياً.

وبناءً عليه **لم تعد** المسألة الطبقية تملك الظروف التي كانت تنهض فيها في مرحلة العالم ما قبل المتغيرات الدولية؛ ومعلوم أن **أهم ما اتفق عليه** في جو المتغيرات الدولية بين القطبين الأعظم آنذاك (الاتحاد السوفييتي- وأمريكا في منتصف ثمانينيات القرن العشرين) **هو تأجيل مسألة الصراع الطبقي** على الصعيدين الدولي، والإقليمي، **ورفع مسألة الإنساني** بديلاً منها، من أجل نظام دولي جديد تم التطلع إليه آنذاك من أجل إنهاء حالة التقاطب الدولي، والأحلاف المهددة للأمن، والسلم الدوليين وصولاً إلى نظام دولي أكثر عدلاً.

وانطلاقاً من ضرورات **الاستجابة الواقعية** للنضال العربي المعاصر، ولاسيّما بعد عودة الشهوة الاستعمارية إلى أرض العرب فيما أسموه الثورات والربيع العربي. **لم يبقَ أمام العرب، والأمة العربية** أهم من **التمسك** بالفكرة العروبية ورابطتها العاطفية، والعقلية حتى ترتفع **استجابة الأمة** المطلوبة بآفاق حضارية، نفسية، اجتماعية وثقافية إلى مستوى تحدياتها الكبيرة. كذلك **لم تعد** الحركة العربية حركة **الطبقات، والفئات، والشرائح** المحددة من الأمة كما كان يذهب إليه التفكير؛ بل - فيما أعتقد- أصبح **المضمون الاجتماعي الجديد** للحركة العربية، ولتجسيدها العملي هدف الوحدة العربية **يتّسع ليشمل مجموع الأمة العربية بقواها الحية**: السياسية، والاجتماعية، والروحية. فالمعركة العربية الراهنة **معركة وجود، وتحرر** من الاستعمار، ومن أدواته الأعرابية، ولا بد من الوقفة المشتركة للجميع، ومن التحالف، والتآزر، والتعاضد العروبي على أرض الأمة الواحدة ولاسيّما حين أصبح الاستثمار بالإرهاب الدولي من الغرب المتصهين يعطل الحلم بالمستقبل العربي، ويهدد مصير الأمة، ويتجاوز خرائط سايكس- بيكو ليشرذم كل قطر إلى كانتونات إثنية، أو طائفية، أو اجتماعية تمثل صورة الشرق الأوسط الذي رسمت خرائطه الصهيونية(٧).

ولئن كان الفكر النهضوي قد تمسّك – في حقبة معينة- بمفهوم أصحاب المصلحة الحقيقية بالوحدة العربية كعقيدة نظرية له، فإن العقيدة الممكنة اليوم هي روحية الأمة الواحدة، وجوامعها المشتركة، ومنظومة العمل العربي المشترك على أسس من التضامن العربي، أو أي شكل من أشكال التنسيق، والعمل العربي المشترك، حتى الوصول إلى أعلى شكل للعمل العربي بالوحدة. وعليه فالأيديولوجية الكلاسيكية، التي كانت تعتمد على أصحاب المصلحة الحقيقية في المحتوى الطبقي والسياسي، لا تعدو أنّها اليوم تمثّل **عنصراً إيجابياً** من عناصر العمل العربي، الوحدوي الناجح، أما **الحامل التاريخي** الذي كان يتمثل فيها، أو تتمثل فيه **فقد تحوّل الآن** بصورة موضوعية **إلى مجموع الأمة، وقدراتها المتعاضدة، وقواها الحيّة.**

كذلك **يؤكد النهضويون** أن **الوحدة العربية** ليست مجرد عودة العرب إلى وضعهم الطبيعي في التاريخ وحسب، بل أصبحت **ضرورةً مباشرةً** في معركة الوجود العربي ضد الاستعمار بشهيته المتجددة وثوراته المزعومة. وضرورةً مباشرةً ضد **التجزئة، والتخلف، والتبعية** بوصفها المناخ المؤاتي الذي يعيش فيه الاستعمار الجديد والصهيونية أيضاً. وعليه **فالثقل الكمي، والنوعي لكيان الوحدة العربية المنشودة** هو الكفيل الوحيد بتصفية الاستعمار بأشكاله، والوقوف في وجه **المشروع الصهيوني**، الاستيطاني، العنصري، وإفشاله.

وبما أن **سمة التكتلات** الاقتصادية الكبرى أخذت تطبع صورة الاقتصاد الدولي وتحدّدها، يصبح **الجانب الاقتصادي العربي** في ظل هدف الوحدة العربية مهيئاً لاقتصاد **الأبعاد الكبيرة**، الذي يجعل من التحدي والاستجابة قانوناً موضوعياً في الحياة الراهنة للعرب. **وهذا هو الحل الطبيعي للإفلات** من التبعية للدول المستعمِرة وشركاتها متعددة الجنسيات والعابرة للقارات، ولاسيّما في **اقتصاد العولمة الراهن**، وطبيعة استحواذه على ثروات الشعوب، ومصادر خيراتها، والتدخل في شؤونها الداخلية، وأشكال خياراتها السياسية والاجتماعية مثلما تقوم به أمريكا وحلفها الأطلسي، وتسخّر له قوة الإرهاب الدولي وعصاباته المجرمة في سورية على وجه الخصوص.

وبذلك تكون مسألة **الوحدة** ليست **خلاصاً سياسياً** وكفى، بل هي خلاص **اقتصادي واجتماعي**، وقضاء على كل مظاهر **التخلف، والتبعية** بُغْيَةَ اللحاق بركب الحضارة العالمية المعاصرة، وعولمتها الحاضرة، والقادمة لكن بهوية، وخصوصية، وسيادة القرار المستقل للوطن الحر.

ويحرص الفكر النهضوي على تأكيد أن العرب **أمة واحدة**، ولذا فإن الوحدة العربية يجب أن تكـون **وحدة كاملة** في المراحل المتقدمة للنضـال الوحـدوي(٨). وقد **رأى هذا الفكر** في حماسته للوحدة أنه مع أي **شكل للوحدة**، ومعروف أن أشكال الوحدة كثيرة ومتنوعة (الوحدة التماثلية، ووحدة الاختلاف بين النظم السياسـية، والاتحادات)، فأي شكل مهم ويضع العرب على العتبة الوحدوية. **ويرى النهضـويون** في مجمل تحليلهم للواقع العربي، وللوقائع القائمة فيـه أن **التجزئة الطويلة في الزمـن** قد خلقت ظروفاً إقليمية **متنوعة، وتفاوتاً ملحوظاً** في التطور على جوانب الحياة كلها. وبمقتضـاه يترتب على النضـال الوحدوي **أن يستوعب هذا التفـاوت بغايـة احتوائـه تدريجياً عن طريـق التفاعل** بين الأقطار العربية بوصـفه الطريق العملي الوحيد للتواصل، وجسر الفوارق.

ويتماهـى الفكـر النهضـوي -في حلمه الكبير- **بالوحـدة العربية الشـاملة**، وهذا الحلم الوحدوي **على الرغم من مشـروعيته** إلا أنه يبدو **بعيداً** في ظل الظروف الحاضـرة **للدولة القطرية المتجذّرة**، وعليه فالوحدة في **الرؤى الجديدة** كما انتهت من اعتماد **فكرة التماثل** بيـن الأنظمة العربية (أي وحدة التماثل)؛ لتصـبح **وحدة واقع الحال العربـي** بتنوع أنظمته، وجوانب تطوره العام، ها هي كذلك تبتعد عن فكرة **الأحلام الرومانسية** لتصل إلى القبول **بأي صـورة واقعية ممكنة** للتضـامن، أو الاتحادات، أو الوحدة. وبذلك نكون قد جسّدنا المعجزة العربيـة فـي ظل نظام دولي مـا زال فيه خلل التـوازن في العلاقات الدولية يضـع العرب في الجغرافية، والديمغرافية على خارطة الاسـتهداف المسـتمر خدمة للصهيونية، وكيانها العنصـري، وفي مواجهة هذا التحدي الكبير تبرز الرابطة العروبية اليوم بأهميتها التاريخية لكي تضع الأمة العربية على خط التقدّم الصحيح نحو تحقيق الذات العربية، بدحر الوجود الإمبريالي الصـهيوني على أرضنا التاريخية، وانتزاع الحرية السياسية، والقومية. ولن يكون لنا ذلك إلا بوحدة النضـال العربي التي هي بوابة الدخول الأكيد إلى فضـاء الوطن القومي الواحد، ودولة الأمة الواحدة: الدولة القومية للعرب، الموحدة أرضـاً وشـعباً أسوة ببقية أمم الأرض؛ وفي هذا السـياق تسقط أضـاليل الأعراب المتأسلمين الذين جعلوا من التديّن أكبر العوامل المعرقلة لتقارب الدول الوطنية العربية، والتزموا بالمشاريع الأمروصهيونية أكثر من التزامهم بمشروعات العروبة والأمة العربية التوحيدية.

المراجع

(١)- قضايا وحوارات النهضة العربية ج١: محمد كامل الخطيب، مطابع وزارة الثقافة ١٩٩٤، ص٥٠.

(٢)- نضال حزب البعث العربي الاشتراكي: صادر عن القيادة القطرية ١٩٨٣م، ص٩-١٠.

(٣)- بعض المنطلقات النظرية لحزب البعث العربي الاشتراكي: مبحث الوحدة.

(٤)- كلمات القائد الخالد المؤسس حافظ الأسد: صادر عن القيادة القطرية، ص١٥.

(٥)- نضال حزب البعث: المصدر السابق.

(٦)- دستور حزب البعث العربي الاشتراكي.

(٧)- كتاب الشرق الأوسط الجديد من تأليف شمعون بيريز الذي صدر في نهاية القرن العشرين.

(٨)- من بعض منطلقات البعث النظرية في مجال الوحدة، المصدر السابق.

المصادر

(١)- قضايا وحوارات النهضة العربية/٣/ أجزاء: محمد كامل الخطيب، مطابع وزارة الثقافة، ١٩٩٤م.

(٢)- نضال حزب البعث العربي الاشتراكي، صادر عن القيادة القطرية، ١٩٨٣م.

(٣)- بعض المنطلقات النظرية للبعث- مبحث الوحدة.

(٤)- مشروع رؤية جديدة للفكر العربي: د. طيب تيزيني، دار دمشق، ١٩٧١م.

(٥)- الحوار القومي الديني: ندوة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٩م.

(٦)- العبور إلى المستقبل: د. محمد صالح الهرماسي، مطابع دار البعث، دمشق، ٢٠٠٥م.

(٧)- أسـباب النهضة العربية في القرن التاسع عشر: أنيس النصولي، بالتعاون بين وزارة الثقافة ودار البعث، آذار، ٢٠٠٦م.

النمو الديموغرافي بين علمي الاقتصاد والبيولوجيا

يونس صالح

ما هي آثار تكاثر سكان الأرض؟ إن البيولوجيا (علم الأحياء) والاقتصاد، هما العلمان المعنيان بشكل مباشر بهذا السؤال، وهما يقدِّمان إجابات مختلفة جداً.

فالنمو الديموغرافي في رأي علماء البيولوجيا بمعناه الواسع، له آثار سلبية حتمية على البيئة لأنّه يزيد بشكل خاص من سرعة تدمير الأوساط الطبيعية، أما علماء الاقتصاد، فيرون أن الآثار الإيجابية لهذا النمو، يمكنها أن توازن آثاره السلبية دون أن يستطيع أحد مع ذلك، قياس قيمة كل منهما. ويرجع أساس هذا الاختلاف في الرأي إلى مناهج هذين العلمين ومادتهما على حد سواء. فحين ينظر العلماء إلى الحدود التي يفرضها المجال الحيوي على تكاثر الجنس البشري وعلى توسع أنشطته، فإنهم كثيراً ما يتوصَّلون إلى نتائج متعارضة تماماً. فالفريق الأول الذي يضم كثيراً من الباحثين في مجال علوم الطبيعة يؤكد أن البشرية في حاجة ملحَّة إلى انتهاج سياسة شاملة من شأنها خلق استقرار لسكان العالم بأسرع ما يمكن. أما الفريق الآخر، وهو مكون أساساً من علماء الاقتصاد، فإنه يعلن أنه حتى إن كانت هذه الحدود طبيعية للنمو السكاني، فالبشرية لا تزال بعيدة عنها كل البعد، وإلى أن تصبح أكثر إلماماً بالأمر، فلا شيء يدعو إلى الاستعجال في تغيير السياسة الحالية.

إن الفريقين معاً يتكونان من باحثين جادين، ولا يمكن عدُّ اختلافهم في هذا المجال نزوة لبضعة أشخاص، لكن جذور هذه الاختلافات تمتد بالضرورة إلى نوعية مجالات بحثهم. ولا شك في أنَّ أفضل السبل إلى فهم أسباب الاختلاف، هو معرفة محاور هذا الاختلاف.

إن أول محور بإمكانه تفسير هذه الاختلافات هو أنَّ النظريات الاقتصادية تقوم على أساس النمو وتحقيق تطور مستمر، في حين ترتكز النظريات البيولوجية على عشوائية التطور.

ففي رأي البيولوجيين المعاصرين، كل مرحلة من مراحل التطور توفر عدة إمكانات. وإذا كان الجنس البشري قد تمكن من النزول من الأشجار، وتوصل إلى السير منتصب القامة وإلى استعمال اللغة، فإن كل ذلك لم يكن إلا بمحض المصادفة. وحينما يلتفت البيولوجيون إلى الوراء فإنهم يستنتجون أن كل ما حدث لم يكن حتمياً البتة، ولم يكن تاريخ الأرض مسيرة حتمية في اتجاه الإنسان المعاصر[1]. إن انعدام يقين كهذا، فيما يخص السيرورة التاريخية التي قادت البشرية إلى حيث هي الآن، من شأنه أن يولِّد الشعور بأنَّ المستقبل غير محدد المعالم هو الآخر، وبأن فكرة تحكُّم البشرية في مصيرها البيولوجي هي مجرد سراب ليس إلا.

إن هذه النظرية تختلف تمام الاختلاف عن المفهوم الاقتصادي المعاصر للنمو المطَّرد، الذي يشمل كل الأشياء التي ترغب البشرية فيها ضمن الزخم الهائل الذي توفره كلٌّ من التقانة والاقتصاد لها.

يقول عالم الاقتصاد الأمريكي الروسي الأصل كوزنيتس في كتابه «النمو الاقتصادي الحديث»[2]: إننا ننتظر من الإنتاج الاقتصادي أن يستمر في تطوره دون انقطاع، وبشكل إيجابي في كل سنة. وسيكون أولادنا وأحفادنا أغنى مما نحن عليه، وحتى في حالة ما إذا تكاثروا بدرجة تؤدي إلى زيادة المشكلات المادية، فإنهم سيحصلون كذلك على أدوات أكثر قدرة، لإعادة تنظيم بيئتهم.

إلا أن طريقة الرؤية هذه لم تكن هي السائدة في النظريات الاقتصادية للقرن التاسع عشر. ففي ذلك العهد، كان العالم يفرض حدوداً على التوسّع. فالابتعاد عن موقع معين يؤدي إلى ازدياد السكان... ومن ثمَّ ازدياد الفقر.

انتقلت النظريات الاقتصادية من مفهوم الحدود الذي ميَّز القرن التاسع عشر، إلى النظرة الحالية التي تحرر النمو من جلّ الضغوط الخارجية.

وقـــد تطورت البيولوجيا بدورها منذ القرن الماضـــي، ولكن في الاتجاه المعاكس تماماً. فقبل أكثر من قرن، كان الاعتقاد السائد هو أن تاريخ العالم يسير قدماً إلى الأمام، وأن البشرية ستســـتمر في تقدُّمها. وقد جرى التعبير عن هذا الرأي من طرف كثيرٍ من الفلاســـفة، الذين كانوا يؤكدون بكل ثقة أن التطور ليس حدثاً طارئاً ولكنه ضـــرورة. إنه جزء من الطبيعة، ولا يمكن الشك إطلاقاً في استمراريته. بيد أن هذه الفكرة يرفضها كثيرٌ من العلماء الآخرين.

ومن أجل تلخيص الاتجاهين، يمكن القول إنه بين القرنين التاسع عشر والواحد والعشرين، انتقلـــت البيولوجيـــا من فكرة التطور المســـتمر إلى مفهوم العشـــوائية. أي إلى المصـــادفة وعـــدم اليقين. في حين انتقل الاقتصـــاد من مفهوم الحدود التي يفرضـــها الإقليم والموارد الطبيعية المتوافرة، إلى أفق النمو المستمر بلا انقطاع، فما علاقة ذلك باختلاف الأحيائيين والاقتصاديين في مجال السكان؟

اســـتطاع الأحيائيون في أثناء مزاولتهم بحوثهم أن يتعرَّفوا إلى الاضطرابات الكبرى التي هزت المجال الحيوي، خلال الأزمة الجيولوجية. ولا يمكنهم أن يستبعدوا احتمال وقوع أحداث مماثلة في المستقبل. وحسب رأيهم، فالتغييرات التي يحدثها الإنسان حالياً في بيئته قد تؤدي إلى مثل تلك الحوادث، أما في ميدان الاقتصاد فلا وجود لأي مفهوم من هذا القبيل.

كان علماء الاقتصـــاد منذ ثلاثينيات القرن الماضـــي يشيرون بإلحاح إلى احتمال حدوث الطفرات المفاجئة. ولكن مثل هذا التفكير يبتعد كثيراً عن القضـــايا المحورية التي تشـــغل الاقتصاد المعاصر.

ونظراً لتعلق البيولوجيين (الأحيائيين) بموضوعات بحثهم مثل سائر الباحثين، فإنهم أكثر إحساساً بفكرة المسؤولية الملقاة على عاتق الإنسان، إذ يدافعون عن الفكرة التي تقول إن النوع المسيطر على وجه الأرض هو الإنسان-العاقل، المكلَّف بمسؤولية أخلاقية تخوله أن يؤدِّي دور المسيّر بالنسبة إلى مرافقيه من الأحياء الذين لم تعرف البشرية غيرهم في الكون.

وقد عارض علماء الاقتصـــاد بشـــدة رؤية الأشياء بهذه الطريقة حينما أكد كثيرون منهم، علـــى أن هذا النوع من التفكيـــر يميز بالأخص الأحيائيين وعلمـــاء البيئة الذين درجوا على تقدير الطبيعة فوق المعتاد، ولهم ميل إلى عدِّ تدخلات الإنسان بمنزلة إخلال بنظام مقدّس. لكنه نادراً ما تتم الإشـــارة إلى أن الاقتصـــاديين يعشـــقون النمو الاقتصادي تماماً كما يعشق الأحيائيون الطبيعة. وهدفهم الأســـمى هو الإنتاج المتصـــاعد باســـتمرار للسلع الاستهلاكية

والخدمات. وقد يكون حب الباحث لمادة بحثه مصـــدر تحيز سواء في علوم الاجتماع أم في علوم الطبيعة. وهنا سننزلق إلى بركة القيم «الموحلة».

هل يمكن أن نعدَّ التشبث بنمو السلع والخدمات أكثر شرعية من التشبث بالأنواع الحيوانية؟ هل نتشبث بالنمو إلى الحد الذي نعرّض فيه بيئتنا لهلاك لا رجعة فيه؟ ما القيمة التي تُمنَح للمداخيل المادية في مقابل مستقبل الأبناء والأحفاد؟

بالنســبة إلى علم الاقتصاد، بوصــفه أحد العلوم الاجتماعية، توضــع المواقف البشرية في مركز الظواهر، أمّا في علوم الطبيعة فيمكن التغاضـــي عنها. يشـــكّل الاقتصـــاديون دور المحللين العلميين والفاعلين الاقتصاديين في آن واحد. ونظراً لشعورهم بالمسؤولية، فإنهم يعدّون أنفسهم ملزمين بعدم تقييم آفاق المستقبل، مالم يكن لديهم يقين مطلق بذلك.

إن ما يزيد من حدة الاختلاف في الرأي بشأن المستقبل، هو مفهوم البديل المحبب إلى نفوس الاقتصـــاديين، ولكنه موضع شك بالنســـبة إلى علماء الطبيعة. لقد شكل هذا المفهوم دائما ولاســـيّما في السنوات الأخيرة الماضية، محور التحاليل الاقتصادية: إذا أصبحت مادة ما نادرة، ارتفع ثمنها وتم التخلي عن استعمالاتها الأقل أهمية، ثم يجري البحث عن مصادر جديـــدة للتزود بهـــا، في حين يجتهد العلم في اكتشـــاف مواد أكثر شـــيوعاً يمكنها أن تؤدي الأغراض نفســـها، أي التي ستستبدل بها المادة النادرة. ولن يجد المرء أدنى عناء في العثور على أمثلة من التاريخ تبرز هذه الظاهرة.

كان التقدّم الصـــناعي باستمرار مهدداً بالتوقف المفاجئ، بسبب نقص المواد الأساسية، ولكن مروجي الإشـــاعات السيئة كانوا يصـــابون بالخيبة دائماً. ففي القرن التاسع عشر مثلاً ظن بعض علماء الاقتصاد الإنكليز أنه بقدر ما تستنفد احتياطات الفحم، فإن سكان بريطانيا ســـيعجزون عن استيراد الأغذية الضرورية، وستضطر المعامل إلى إقفال أبوابها، ولكن شيئاً من هذا لم يحدث. وكذلك، في ضوء الأحداث السابقة، يزعم بعض الاقتصاديين أن أي نقص يحدث في المســـتقبل، ســـيتم تفاديه بظهور مادة بديلة، ما دام العلماء ســـيطورون التقانات اللازمة بدافع من حوافز الســـوق الحرة. وقد ينشـــرح الباحثون في علوم الطبيعة كثيراً لهذه الثقة التي وضـــعت فيهم. أليسوا هم وحدهم، الذين سيســـتطيعون إنجاز اكتشافات أساسية تكون مصـــدراً لتقانات الاستبدال، التي ستوفر لعشـــرين أو ثلاثين مليون نسمة عيشاً رغيداً لمنتصف القرن الواحد والعشرين؟

ولكن العلماء يرفضـــون هذا الإطراء، فهم يتبنون موقفاً تبدو سمات التحفظ فيه واضحة من خلال الإعلان الذي أصـــدرته فـــي أوائل القرن الواحد والعشـــرين الأكاديمية الأمريكية للعلوم: «إذا ما ثبتت صـــحة التوقعات الحالية حول النمو الســـكاني، وإذا اســـتمرت أنشـــطة الإنســـان في كوكب الأرض على ما هي عليه فإن العلم والتقانة قد يعجزان عن الحيلولة دون إصـــابة البيئة بتدهور لا رجعة فيه أو تنام في نسبة الفقر في معظم أنحاء المعمورة. إذ ليس من المعقول، الاتكال على العلم وحده لحل مشكلات ناتجة عن التكاثر السريع للسكان وتبديد الثروات وعن الممارسات المضرة بالبيئة التي يقوم بها البشر».

إذن، فالعلماء أقل ثقة بالعلم من مؤيدين كثيرين لهم. إن هذه الشـــكوك لها مسوِّغاتها، لأن البيولوجيا تعدّ الإنســـان نوعاً يعيش بين كثيرٍ من الأنواع في عالم الأحياء الفســـيح في ترابط كلي مع الأنواع المحيطة به، في إطار توازن شـــامل. إن دماغ الإنســـان يزن كيلو غراماً ونصف الكيلو، لا يحرره من دورة الحياة لمجرد ذلك، ولا يمكن لأي تقانة، مهما كانت متطورة أن تجعله يغيِّر نواميس الطبيعة لصالحه. أيحق للبشرية أن تخشى من أن تؤدي بعض أنشطتها إلى سرعة انقراض كائنات حية كثيرة، حتى إن كانت لا قيمة لها على حد قول الاقتصاديين، مثل الحشرات والبكتيريا؟ بيد أن هناك ســـبباً آخر يدفـــع البيولوجيين إلى إعطاء أهمية كبيرة لتنوع الأحياء، هو أنَّ كل واحدة من تلك الكائنات نتجت عن تسلسل تطوري وحيد، لا يمكن إحداثه من جديد. لقد أجرت الطبيعة عدة ملايين من التجارب التي صمدت في وجه سيرورة التطور. وإن كل ما تقوم به البشرية من تدميرٍ اليوم سيكون السبب في ضياع هذه النتائج الطبيعية إلى الأبد، كما لو قمنا بإحراق الكتب من مكتبات العالم. وإذا كان التطور البيولوجي يقاس بآلاف بل بملايين الســـنين، فإن الاقتصـــاد، بخلاف ذلك لا يهتم إلا بأمداد وجيزة..... إن صـــفحات «الأعمال» بالجرائد اليومية تعلن عن نتائج الســـوق خلال اليوم وتقارنها بنتائج الأســـبوع المنصرم، وحتى إذا قامت بتنبُّؤات فلا يتجاوز ذلك الشهر القادم أو أكثر منه بقليل، خلال السنة.

إن الفرق بين علمي الأحياء والاقتصاد يمكن أن نوجزه على أساس معدلات الفائدة. فتبعاً لمعدلات السوق، لا تحظى ما ستؤول إليه الأوضاع خلال ثلاثين سنة قادمة - أو أكثر بالنظر إلـــى مقياس حيـــاة النظم البيئية- باهتمام كبير. فإذا كان رجـــال الأعمال يتخذون قراراتهم بانتظـــام بناء على معدلات الفائدة التي تنشـــر لهم البنوك قوائمها، فذلك يدل على أنه ليس لديهم الوسائل للنظر في الأوضاع خلال جيل أو جيلين، في حين يكون البيولوجيون مدفوعين إلى ذلك باستمرار بفعل موضوعات بحثهم.

يؤكد علم الاقتصاد الحديث، أنه يمكن للاقتصاديين أن يدرسوا بلا تحديد، توزيع تمويلات أو مصاريف مجتمع ما، دون أنّ يكتشفوا أبداً الحدود المفروضة من طرف البيئة التي تجري فيها تلك الظواهر الاقتصادية. إن النظرية الكلاسيكية الجديدة للاقتصاد التي أعقبت في منتصف القرن العشرين النظرية الاقتصادية العامة لـ(كينز) تشكو من عجز كلي في التمييز بين مشكلة التوزيع الأمثل للثروات ومشكلة المقياس الأمثل للعمليات الاقتصادية بالنسبة إلى النظام البيئي الذي يحتضنها. إن مفهوم المقياس- أي أهمية حجم السكان وغيره من العناصر الاقتصادية مقارنة مع حجم كوكب الأرض وثرواته، يوجد في صميم المشكلة البيئية. في حين يحظى مفهوم التوزيع في هذا السياق - أي أفراد وأيّ جماعات سيملكون ماذا؟ بأهمية أقل - لكن لماذا يتجاهل الاقتصاديون مفهوم القياس الذي له أهمية كبرى في أبحاثهم. وليس في الأبحاث المتعلقة في البيئة فحسب؟ هذا ما يحاول تفسيره بعض الاقتصاديين قائلين: إنه لا تتوافر لديهم تقديرات مجدية بشأن التأثيرات الحاصلة على نطاق واسع، ويواجهون صعوبات بالغة فيما يخص إعطاء قيمة للبيئة والأجيال القادمة. فهل يشكل ذلك إحدى نتائج هذه الصعوبات أو أحد دوافعها؟

إن الاقتصاد لا يدرس إلا جزءاً من دورة السلع الاستهلاكية، في حين يهتم علم البيئة بمجمل تلك الدورة. فمحرك السيارة بالنسبة إلى الاقتصادي يبدأ من اكتشاف معدن الحديد وينتهي حين تغادر السيارة واجهة المحل التجاري. كما أن دورة النفط تتوقف في اللحظة التي يغادر فيها البنزين محطة الوقود. وكل ما يحدث قبل اكتشاف النفط من طرف شركة بترول، وبعد ملء خزان السيارة، ليس له أي تأثير على الناتج المحلي الإجمالي، والمنازل السكنية هي السلع الوحيدة التي تظل موضوع متابعة بعد حيازتها، وحينما تخرج السلع الاستهلاكية من السوق، فإنها تصبح لا مرئية بل عديمة الوجود.

وفي المقابل تبدأ دورة النفط بالنسبة إلى علماء البيئة منذ ما يناهز مئة مليون سنة، حينما أخذت نباتات من فصيلة السرخسيات تنحل داخل التربة. وتستمر إلى نهاية انبعاث الغازات السامة من السيارات وإلى آثار كل من المواد الآزوتية على الغابات، وثاني أكسيد الكربون على حرارة الأرض. أما دورة السيارات فتستمر طوال زمن استعمالها على الطرقات الإسفلتية.

لكن ما علاقة المدة التي تستغرقها دورة السلع الاستهلاكية بالسكان؟

إنها علاقة واضحة، إذا استمرت الدورة إلى ما بعد لحظة امتلاك المستهلك للشيء، فإن عدد الأفراد الذين يشترونه ويستعملونه ثم يرمونه في نهاية المطاف هو أمر في غاية الأهمية

بالنسبة إلى البيئة. إن أخذ هذه «الرؤية الطويلة» في الحسبان، يبرز وجهاً آخر لحياتنا في خضم الحضارة الصناعية، وهي العلاقة الأكيدة التي تربط أشياء العالم فيما بينها.

إن هذه العلاقة لها مكانتها في علم الاقتصاد، حيث إنّه يشترط لكي يسهم السوق في تقدّم المجتمع أن يتحمل الأفراد مسؤولية قراراتهم كاملة، بما في ذلك الدخان الذي يلوث رئتي الجار، والتغييرات المحدثة في البيئة التي ستؤثر في حياة أبنائهم في المستقبل. وعلى الحكومات أن تضمن عن طريق الضرائب، أن تدمج هذه الآثار الجانبية في تكلفة إنتاج السلع. وعند تنفيذ ذلك، فلن يبقى هناك شيء ما يُخشى من ازدياد السلع والأفراد. ويوافق علماء البيئة على هذا الرأي، ولكن بتحفظ كبير. ففي لعبة المصالح التي تقوم عليها السياسة، كيف يمكن إحداث تعديل للأثمان بهذه الدقة؟ إنهم مندهشون لأنَّ الاقتصاديين يزعمون تفويض هذه المهمة الصعبة جداً إلى الحكومات، وهم المستعدون دائماً للتنديد الصارم بعدم كفاءة الحكومات، والمناصرون كذلك في معظم الأحوال لفكرة أن تترك للسوق وحدها فرصة اتخاذ القرار.

ما النتائج الاقتصادية للنمو السكاني؟ لقد شكل القرنان التاسع عشر والعشرون أول حقبة تاريخية عرفت نمواً خارقاً للسكان (٩٪ سنوياً بين ١٩٢٠-٢٠٠٠م) وعرفت من دون شك أيضاً زيادة حركة التصنيع وارتفاعاً موازياً في دخول الأفراد (١,٦) من نمو الناتج المحلي الإجمالي سنوياً بالنسبة إلى المدّة ذاتها. وإذا حصل في مدة استغرقت آلاف السنين أن وقعت ظاهرتان في ظرف بضعة عقود، فمن المحتمل أنهما مرتبطتان بعضهما ببعض. ويتعزز هذا الإحساس لدى المرء عندما نلاحظ أن انخفاض عدد المواليد في العشرينيات والثلاثينيات صاحبه هبوط في المداخيل، وعلى العكس من ذلك، فقد رافق الارتفاع في نسبة المواليد الذي تلا الحرب العالمية الثانية ارتفاع في المداخيل.

إلا أنه إذا أخذنا التزامن الفعلي لتغيرات عدد السكان والمداخيل في الحسبان، فلسنا ندري أي واحد من الاثنين يسبِّب الآخر أو ينتج عنه. فهل يؤثر حجم السكان في الاقتصاد، أو إنَّ تحسُّن الاقتصاد هو الذي يؤدي إلى انخفاض عدد الوفيات، ومن ثمَّ إلى تكاثر السكان؟

إن الترابطات الإحصائية لا تزودنا إلا بقدر ضئيل من المعلومات المقنعة حول أهمية أو طبيعة نتائج تكاثر السكان على النمو الاقتصادي. فليست هناك معامل تجريبية، وإن كان يمكن تقييم مختلف الأوجه الإيجابية والسلبية للنمو السكاني. أما الأحيائيون، فهم لا يلجؤون

كثيراً إلى معطيات إحصائية كهذه، إذ ليس من الضروري في رأيهم، وضع قانون عام من أجل البرهنة على الأضرار التي يحدثها ازدياد السكان. والأمثلة في هذا الباب من دون حصر.

تفيد بعض الدراسات أن تكاثر عدد الأفراد مرتين يؤدي إلى تضاعف الآثار الضارة من كل الأنواع، بغض النظر عن الآثار النافعة المنشودة. ويشير الاقتصاديون إلى أن معادلة كهذه -التي لا يمكن أبداً الحكم عليها بالخطأ- ليس بوسعها أن تبرهن على أي شيء فضلاً عن ذلك. وهم يجتهدون في إعداد قوانين عامة أكثر دقة، وليس لديهم أي استعداد للاعتراف بأن تضاعف عدد السكان مرتين، يؤدي إلى تضاعف الآثار السلبية على البيئة، لأنه في رأيهم، يمكن افتراض أن تضاعف السكان يمكن أن يخلق نتائج إيجابية غير مباشرة تستطيع أن توازن الآثار السلبية.

وبإيجاز، ففي ميدان الاقتصاد، نملك عدداً كبيراً من المعطيات بالأرقام التي ليست كافية لوضع قانون عام. وإلى يومنا هذا ليست بحوزتنا أيّ وسيلة لقياس قدرات المجال الحيوي أمام التكاثر الإنساني. وعلى عكس ذلك، فإن البيولوجيا، لا تأتي إلا بحالات خاصة، وسيكون أيضاً من المجازفة، استخلاص قانون عام منها.

وأخيراً، فلا الاقتصادي ولا الأحيائي، يعرفان طبيعة المعلومات التي تمكن من الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها النمو السكاني. بالشكل الذي يُرضي الطرفين.

إن ما يفصل بين الفريقين، ليس ناتجاً عن أخطاءٍ في التفكير، ولكنه على الأصح ناجم عن طرقهما المتباينة في التعبير عن صياغة المشكلات، الأمر الذي يعود إلى المناهج المتباينة التي يتبعها كل من هذين العلمين في سبيل خدمة العِلْم وتحقيق سعادة المجتمع. وأخيراً فإننا نستطيع تمييز ثمانية محاور تختلف البيولوجيا والاقتصاد حولهما. إن الاقتصاد يهتم بالنمو والزيادة المستمرة في السلع والخدمات. أما البيولوجيا فتدرس احتمال التطور لدى الكائنات الحية. وفي حين تُعَدُّ الفعالية أهم شيء في الاقتصاد، فالفكرة المحورية في البيولوجيا هي القدرة على البقاء. إن التطور لعبة هدفها الوحيد هو البقاء داخل اللعبة. إن البيولوجيا تدرس الحالات التي يتكاثر فيها نوع من الأنواع بشكل سريع. ثم يستنفد موارده الغذائية قبل أن ينقرض. غير أن هذه الحالات تعدّ غريبة عن الاقتصاد. فالعلماء يحبون موضوعات بحثهم: السلع والخدمات بالنسبة إلى الاقتصاديين، والكائنات الحية لدى الأحيائيين. الاقتصاديون ينتقصون من قيمة الحياة، مؤكدين أنه يمكن دائماً إيجاد بديل لأي

نوع شارف على الانقراض. والأحيائيون يعدّون أن كل نوع ثمين في حد ذاته إذا ما اختفى فليس له بديل. وفي حين يعزل الاقتصاد الإنسان عن غيره من الأنواع التي تعيش على وجه الأرض، تضعه البيولوجيا في دورة صميم المجال الحيوي. وإلى جانب ذلك يقصر الاقتصاد رؤيته على المدى القصير أو يمدها إلى حدود عقد من الزمن في أفضل الأحوال، في حين تغطي رؤية البيولوجيا عدة قرون. ويختزل الاقتصاد دورة السلع باقتصاره على جزئها التجاري فحسب، أما البيولوجيا فتراعي هذه الدورة في مجموعها، وفوق كل ذلك، يهمل الاقتصاد مفهوم القياس الذي يحتل مكانة أساسية في البيولوجيا، ولاسيّما في علم البيئة. إذ إن ما كان يصح في عالم يتألف من عشرة ملايين نسمة «وهو عدد السكان في العهد الذي لم يزل فيه آباؤنا يعيشون على الصيد وجني الثمار» ليس بالضرورة صحيحاً في عالم سيبلغ عدد سكانه عشرة مليارات نسمة في عام (٢٠٥٠م)(٣).

إن الغوص في أعمال واهتمامات هذين الحقلين المعروفين يمكن أن يجعل الخلاف مفهوماً أكثر. أما الحديث عن التوافق بينهما فهو ما زال بعيد المنال. فالأبحاث الاقتصادية مغالية في التركيز على موضوعات مجردة، وهو حقل قابل للتوسيع. أما في الوقت الراهن فإعادة بناء الاقتصاد في مجمله، لا تبدو وشيكة الوقوع.

الهوامش

(١)- ناثان كيفتز، النمو الديمغرافي، من يستطيع تقييم حدوده؟ ٢٠٠٨م.

(٢)- كوزنيتس، س.، النمو الاقتصادي الحديث، ٢٠٠٧م.

(٣)- ناثان كيفتز، النمو الديمغرافي، من يستطيع تقييم حدوده؟، ٢٠٠٨م.

الإنسان
إنسانية البشرية وأسئلة المعرفة

إسماعيل الملحم

يحمل الجنس البشري في داخله صورة مصغرة للعالم والحياة، لكننا لسنا بكائنات يمكن معرفتها وفهمها من خلال علم الكونيات، والفيزياء، وعلم الأحياء فحسب. نحن نحمل في داخلنا الثقافة بشموليتها الإنسانية وسماتها المميزة. نحن المخلوقات التي خَلَقت عالم الذهن والوعي، ونحن من خلق ممالك الأسطورة، والعقل، والتقنية، والسحر.

«إدغار موران»

انشغل الفكر الإنساني منذ عهد بعيد بإقامة بناء يحدد المعايير التي تقنع الإنسان بصوابية العلم خاصة، واستنباط المعرفة من جهة ثانية عامة. وأول بناء في هذا الصدد يجيب عن هذا السؤال كان المنطق الصوري الذي وضعه أرسطو وظل هو المحك الذي ارتضاه الذهن البشري إلى فجر النهضة الأوروبية إذ فرض تقدّم العلوم الوضعية حاجته إلى معيار جديد جاء جوابه من بيكون الذي وضع ما يسمى (الأورغانون الجديد)، إلى ظهور مناهج جمة رافقت تطور العلم وبناءه. ولم يقف تطور المناهج وسبل المنطق عند ذلك الحد، بل ظل البحث في هذا المجال مستمراً مروراً بالمنهج الديكارتي ومنهج توماس كون، وصولاً إلى البحث عن منهج للحكم على العلم وليس الوقوف عند بنائه[1].

رافق المنطق الجديد وما تلاه قفزة في العلوم المختلفة، تمثلت بظهور علوم جديدة وما زال الباب مفتوحاً لتطور المعرفة واتساع مجالاتها، فُتح ذلك المجال إلى تسارع التطور في مجال التقنيات ولم يتوقف. أنتج التقدّم المتسارع امتلاك العلوم لكثير من أسرار الطبيعة ومن تاريخ الجنس البشري وجوانب حياته مما تدرسه البيولوجيا والفيزيولوجيا وعلوم الحركة، وعلى الرغم مما وفرته المعرفة الحديثة في تخصصات متنوعة من آفاق جديدة، لكن معرفة الإنسان بذاته ما زالت مَوضِع بحث وموضوع كثيرٍ من العلوم -كما يقول جينز بروكمير ودونال كبر- التي باحت بما تنطوي عليه حياة الإنسان من الجهة البيولوجية وأحوال النفس وغيرها وما حملته من الأسرار والجوانب الغامضة والمعقدة الصعبة بالنسبة إلى فهمنا لبناء الهوية، هويتنا الإنسانية[٢].

وما زال كتّاب ومفكرون وآخرون من العامة ومن مستويات معرفية مختلفة مشغولين بالبحث عن هذه الهوية /هوية الإنسان، على الرغم مما نشهده من تراكم المعارف والمعلومات التي تتعلق بجوانب حياة هذا الكائن البشري العجيب كماً ونوعاً. ومع كل هذا التقدم المذهل في المعرفة. لم يقنع الجنس البشري باكتشافاته وابتكاراته، لكنه دائماً مأخوذ بهوس إلى المزيد من المعرفة التي يطمح إليها، وكلما وصل إلى جانب منها يجد نفسه أمام غامض لم يكشف ماهيته، وفي الرأس من ذلك معرفته بنفسه، تلك المعرفة التي شغلته منذ زمن موغل في القدم يعود إلى ذلك الشعار المحمول على إحدى واجهات معبد دلفي، والذي دلّ عليه سقراط ولم يصل إليه على الرغم من كمّ مجادلاته وحواراته التي أدَّت به إلى الموت مسموماً تنفيذاً لحكم وقع عليه وأقبل على تنفيذه مختاراً. ذهب سقراط ومازال الكائن البشري لغزاً وما زال غامضاً على الرغم من كل تلك المعارف التي صارت ملك يديه. ولم يزل الفلاسفة والمفكرون والعلماء يغوصون في أبحاثهم التي لم تنقطع يواصلون البحث عن جواب لهذا السؤال. ولن يصلوا إلى ما يقنعهم لينفكوا عن البحث عن الجواب. وما انفك البحث والتأمل والمزيد من العلم في هذه المسألة الشائكة مستمراً، ولكننا نقف أمام حقيقة ذلك وما يطرحه من تناقضات نردد جملة واحدة تقريباً:

(كلما زادت معرفتنا ازددنا جهلاً وقلَّ فهمنا للكائن البشري). وبقي السؤال على حاله نجده في (القصص التي تُحكَى للأطفال ويحكونها، والمناقشات، وجلسات العشاء، وفي مواقف اجتماعية مختلفة مثل ذكريات المرض والرحلات، بلاغة العلم والسير الذاتية، والتعليقات الذاتية الأخرى)، وعلى الرغم من تنوع البحث في مثل تلك المجالات وغيره ظل السؤال مادة للبحث عند مقاربة كل نظرية جديدة بل كل جنس جديد لفلسفة العلم[٣].

ربما كانت العلوم الإنسانية وما يتعلق بها من وسائل التعبير الفني التي هي بشكل ما وسائل للمعرفة أيضاً، أكثر انشغالاً بما هو إنساني، وتبحث عن هذا الموضوع في المقاربات العلمية المتنوعة من كشوف ونظريات، فإن مصطلح إنساني -كما هو لدى إدغار موران- يظل يحمل في بنيته غناه فيما يعبر عنه في الوقت الذي هو مصطلح يتصف بالتناقض والازدواجية. على الرغم من نزوع الفكر البشري إلى الإجلال والتقدير لوضوح الأفكار وتميزها، لكنه لم يجد الطريق ممهدة للوصول إلى غايات هذه النزعة وتمثلها، فمصطلح الإنساني جدّ معقد بالنسبة إلى الأذهان المتطلّعة إلى الفهم كأعلى درجات المعرفة...

المعرفة

نبادر إلى سؤال يتجدد: هل كل معطى حسي يأتي عبر مقولتي الزمان والمكان قابل لأن يتحوَّل إلى معرفة؟ وفي صيغة أخرى: هل كل معلومة قابلة لتتحول إلى معرفة؟ هذان السؤالان بقدر ما هما بديهيان، هما بمعنى آخر ضروريان في عصر صارت المعلومات فيه تتوارد كما غزارة نهر الفرات عندما كان يفيض فيغمر البادية والبلدات والقرى والخيام القائمة على ضفتيه، وكذلك غيره من الأنهار غزيرة المياه. فكأنما صارت المعلومات حرباً على المعرفة.

صار الذهن البشري عرضة للإصابة بالبلادة وما يشبهها جراء سيل المعلومات، إذ تحولت عقول غالبية البشر إلى مستقبلات يثقلها زخ المعلومات وتزاحمها، ولم يعد لعمليات التفكير القدرة على تمحيصها والتأكد من إصدار الأحكام وتشكيل المفاهيم وإنشاء المحاكمات والنهوض بعمليات التحليل والتفكيك والتركيب والنقد والتقويم للنهوض بعمليات المتابعة اللازمة والثقة من صحة هذه وخطأ تلك. كل هذا يظهر أو يسمح بالتنبؤ الذي لم يعد خافياً على بعض المهتمين بعلوم الإنسان بعلامات تشير، وقد يجزم بعضهم أنَّ الذهن البشري عند أغلبية الناس سيصاب بالبلادة.

يضاف إلى ما سبق أن التقدّم في المجالات المعرفية المختلفة أصبح يتدخل في نوع العلاقة بين الثقافة الاجتماعية والعلوم البحتة في عصرنا الحالي إلى حدود يصدق فيها وصفها،أي العلاقة، بالأواني المستطرقة، على الرغم من أن كل مسلك له مقوماته، وكل علم له خصائصه، ولكل ثقافة موضوعها، لكن لكل هاته التي نذكرها خلفية عامة مشتركة تربط بين جميع أنواع الثقافة. ومظاهر ذلك كثيرة:

أولاً: هناك عملية الربط والتفاعل المستمرة في النواحي المنهاجية بين العلوم الاجتماعية والعلوم في مدلولها الوضـعي، (اسـتقبال للمنهاجية التجريبية، استخدام للأساليب الكمية، تطبيق لمنطق واحد واسـتخدام للغة واحدة، حتى أضـحى أمراً طبيعياً الحديث عن نظرية مناهج البحث كجسـد واحد ومتكامل للمعرفة يدور حـول عملية البحث عن المقاربات بأي صورة من صورها وبأي تطبيق لها[٤].

ثانياً: تتوخى مقاربة المعرفة، كي يمكن - تجاوزاً- بلوغها صفة النظرية، الشك الجذري دون الزعم أنها ذات هدف محض، تستند إلى وعي نقدي هو نتيجة سيرورة كاملة.

ثالثاً: تشـترط هـذه المناهج مفهوماً معيارياً عن العلـم، أي مقولة محددة عن المعرفة تصلح أن تكون نمطاً أولياً لها[٥].

تطرح الظاهرة البشـرية وإنسانية الإنسان سـؤالاً يتعلق بتمايز الأفراد والجماعات يتعلق بالهوية:

كيف للبشر أن يدركوا الهوية المعقدة لهويتنا؟ فعلى ما قاله هيراقليطس، إنّه على الرغم من أن العقل الأول مشـترك بين الجميع، فإن معظم الناس يعيشـون كما أن كل واحد منهم يمتلك حكمة خاصة به.

بالإجمال مقاربة معرفة الإنسـان تقتضـي أن تكـون (أكثر علمية وأكثر فلسـفية وأكثر شـاعرية). فلا حصر لمعرفة الكائن البشري بالعلوم فحسب، ولا بالشعر والفنون، ولا بالفكر الفلسفي، الذي يُعنى بالإنسان عبر تغذيته بالمكتسب العلمي، ودمج الفلسفة بالعلم، ما يوجب تناول كلٍّ منها على نحو مختلف[٦].

لا غبار على القول إنَّ تقدّم العلوم المختلفة هو نتيجة جهود إنسانية متعاقبة عبر عصور متتالية، وتقدم (العلوم) هذا لم يعد مرتبطاً كما في عصور غابرة بالنبوغ الفردي كأساس لهذا التقدم في مقاربة مصطلح الإنساني، إذ لا بد من عمل جماعي، أو بلغة أخرى يتطلب التقدم إضـافة إلى النبوغ الفردي النبوغ الجماعي الذي يتعدّى الفرد ليلبي تطلب التقدم في فروع المعرفة على تنوعها ابتداء من العلوم جميعها بما فيها العلوم الإنسانية.

ومن الجدير ذكره أنَّ ما يكون مهماً التطرق إليه في بحث تكوّن المعرفة البشرية من حيث موضـوعها أو جانب منه اشـتراطه أن يكون البدء فيه هو البحث فـي طبيعة المعرفة ذاتها وخصائصها انطلاقاً ممّا يمكن وصفه بالثابت، في نسبية الثبات مع الأخذ بمبدأ من أوليات

البحث العلمي يتعلق بمسألة اليقين. حقاً لا يستريح الذهن إلا عند ركونه إلى معرفة يعتقد أنها من اليقينيات، لكنه - أي الإنسان- ما ينفك حتى يجد أنّ لا يقينية في المعرفة. لم يكن الإنسان في يوم ما قد وقف على قمة مستوى اليقين في مسألة من المسائل الخاضعة للدرس والتمحيص. فليست المعرفة الإنسانية في شموليتها بعيدة عن الوقوع في الخطأ، ولاسيما وهي تشتمل على التأويل مما لا يسمح للباحث بالوصول إلى مستوى القناعة بكل ما يراه أو يسمعه أو يقرؤه في شيء ما، وعن شيء آخر، فذات الإنسان تؤثر في إنتاج المعرفة ذاتها وتتأثر بها. يقتضي ذلك -كما يذكر إدغار موران- أنه من الشروط الضرورية لتربية المستقبل مواجهة اليقينيات التي تفترض تعليم مبادئ الإستراتيجية التي تمكّن المتعلم من مواجهة (المحتمل، واللا متوقع، واللا يقيني).

العاملون في مجال العلوم النفسية والاجتماعية والأنثروبولوجية يرون أن نجاح البحث العلمي في هذه الفروع لا يُكتب له النجاح إلا بتعدد القدرات التي تعمل فيه، وتفرض أسلوباً ذا خصوصية من خلال التعامل الفكري والعلمي بين العناصر نفسها التي قد يتهيأ لها أن تدفع إلى الأمام بعجلة الاكتشاف والتطوير(٧).

بين الوحدة والتنوع

في الإنسان كل خصائص الوحدة والتنوع، وأدوات المعرفة نفسها تظهر هذه الخصائص في المخلوق البشري ابتداء من الجانب البيولوجي، مروراً بخصائصه الدماغية، وكذلك في الخصائص الذهنية والنفسية والوجدانية والعقلية والذاتية. هذه جميعها موجودة عند كل أفراد النوع البشري. وفي الوقت نفسه تعكس تفرد هذا الكائن كفرد، بسبب مستوى أداء هذه الأدوات والخبرات التي تنعكس على آليات المعرفة، منها مفهوم تنوع الثقافات وتعدد مستويات المعارف التي تحمل مبدأ الوحدة والتنوع البشريين(٨).

مبدأ التنوع راسخ في وحدة الحياة المتصفة بالتنوع الكبير. الوحدة والاختلاف بين الأفراد والجماعات، فثمة وحدة داخل الاختلاف ذاته، كما أن ثمة اختلافات. هذه الجدلية بين الوحدة والاختلاف - أي التنوع- والمعرفة معقدة، والأسباب في تعقيدها أن الكائن البشري نفسه جزء من موضوعها، فلا تفصل بين الوحدة البشرية وتنوعها فمهما بدا أن المعرفة تضم حقائق منفصلة، لكنها من جهة ثانية تفضي إحداها إلى الأخرى(٩).

وهـــذا التداخـــل بين علـــم وآخر أو بين جماعـــة وأخرى لا يغير من طبيعـــة العلاقة بين المعرفة والإنسان على الرغم مما يظهر من اختلافات في الثقافة من جهة الأساطير والطقوس العقائديـــة ومثلها العلاقات بين أفراد المجتمع الواحـــد وبينه وبين المجتمعات الأخرى مثل أساليب المجاملة والمحرمات ونمط العيش، ومنها اختلاف المجتمعات من حيث الميثولوجية المتصلة بها ومن حيث الحياة والموت والولادة من جديد والانبعاث، وطقوس الموت والحزن. وفي باب آخر فإن الثقافات مهما اتخذت من أســـباب التحفظ على مقدســـاتها وشعائرها إلا أنها تنتقل من مجتمع إلى آخر وبسرعات متفاوتة، كما في انتقال التقنيات والآلات والأفكار. فالوحدة والاختلاف يرافقان الحياة باســـتمرار يبدأان بين البشر من التشريح إلى الأسطورة ولا ينتهيان[١٠]. يظهر ذلك في جميع الشـــؤون المتعلقة بالإنسان فلا الاختلاف ينفي الوحدة، ولا الوحدة تنفي الاختلاف[١١].

وفق ديكارت: لطرح التساؤلات يجب ألا نختار علماً معيناً، فالعلوم جميعها موحدة يعتمد أحدها على الآخر، وهي تعمل على زيادة الاستنارة الطبيعية للعقل.

القطيعة المعرفية

لا تقـــف الجهود البحثية في علوم الإنســـان عند حد، وهي في حالـــة تطور دائم، لكن الإنســـان الفرد يقف تقدمه في المعرفة عند حد ما فيتوقـــف نموه المعرفي، وقد تتراجع معرفته، أو تخرج عن مســـارها، ينجم هذا التوقف عند الفرد البشري عن أسباب قد تكون متعلقة بحالته البيولوجية أو بســـبب مرض أقعده أو أصـــاب جوانب من قدراته العقلية، أو بســـبب العوامل الاجتماعية، أو لضغوط خارجية أو لمصلحة شخصية قد تفرض بطبيعتها العطالة الذهنية على هذا الفرد أو ذاك. ما سبق سيكون له أثر يكبر أو يصغر فتتسبب لديه بقطيعة معرفية. كما تتعرض الجماعات البشـــرية في ظـــروف مختلفة للقطيعة المعرفية، فتفرضـــ علـــى العمل الفكري والجهـــود البحثية الجمود عند هذا المفكـــر الفرد، أو لدى إحدى المجموعات البشـــرية بسبب إصابة المجتمع بالضعف والعجز الفكري فيبدأ البحث بالتراجع إلى حد السبات. وليس هذا الأمر غريباً فقد تعرضت حضارات بشرية كثيرة إلى ذلك فغابت عن الحضور في عملية التقدم والإبداع لتتجدد هذه العملية في مكان آخر وفي مجتمع غريب عن المجتمع الســـابق الـــذي حكمت عليه ظروف تراجع المجتمع عن متابعة الجهود الإبداعية.

لـم تكن القطيعـة المعرفية ظاهرة تختص بهـا هذه الجماعة أو تلك في مسـار التغير والتقدّم، وتاريخ الحضارات مملوء بهذه الظاهرة، ولم يكن العرب بمنأى عن ذلك. منذ اجتياح بغداد على يد هولاكو وجيوشـه أخذ تأثير العرب كأفـراد وأمة بالتراجع في حقول المعرفة المختلفـة كماً وكيفـاً. ففي تاريخ العرب ما يسـهل البرهان على هـذا التحول وقد تناوبت الكوارث والأحداث وانحطاط القيم وتعرض الوطن العربي لاضـطرابات وحروب وصراعات كبيرة وكثيرة على أرضـه ما جعل الفكر العربي يتراجع بسـببها عن مساره فينتاب نمو الفكر المعرفي لدى الأمة والأفراد العجز والضـعف، وتتوقف الحياة الفكرية وقد تنعدم. يكتشـف العرب ورطتهم بعد زمن وقد يكون فات الأوان.

في كتابه (نحن والتاريخ)، وصف المفكر العربي قسطنطين زريق عوامل الانقطاع والجمود الذي أصـاب العقل العربي من انغلاق المجتمع على نفسه ورفضه تيارات التجديد ومحاسبة الحركات العقلانية كأنها أحد أنواع الدنس الذي يهدد كيان الأمة، فأدى ذلك إلى ما أصـاب قطاعات واسـعة من مجتمعاتنا. ويضـيف، ما حصـل بعد قيام تحالف بين رجال السـيف و(القلم) على حساب عامة الشعب من التمسك والحفاظ على الأوضاع الراهنة، ومحاربة قوى التغيير. فالموقف من النقد أو التفاوت بين اعتناق النظرة العقلية الفاحصـة وبين الاعتماد على التقليد والترداد هو الذي يفرق بين عصور الازدهار والانحدار في التاريخ العربي(١١).

في تاريخ العرب في العصر الوسيط حصلت انتقالات عقلية مهمة وكبيرة، لكنها تراجعت فيما بعد جراء الغزو الخارجي وضـعف السلطة وتراجع القيم، ولم يُجد ظهور هذه العبقرية أو تلك هنا وهناك لإعادة مسـار التقدم، فحصـلت القطيعة الفكرية والعقلية بجلاء بعد ابن خلـدون وابن رشـد والمتنبي وأفراد آخرين، ولـم يُبنَ على ما كان لهـؤلاء من إنجاز فظلت الرشـدية مقطوعة الأوصـال عن حاضـنتها العربية، بل أحرقت كتب ذلك الفيلسوف الذي اسـتمرت أفكاره في النمو، ولكن في الجامعات الأوروبية، وما زال بعض المهتمين بالفلسفة من العرب يلملمون من مؤلفاته وأفكاره من الأوروبيين. الأمر نفسـه أصـاب مشروع المفكر اللامـع ابن خلـدون: تميز ابن خلدون بإنجازه الكبير والباهر، ولاسـيّما في مقدمته التي لا تخلو مكتبة كبيرة أو صغيرة تتصف بالرزانة من وجود المقدمة على أحد رفوفها، إضافة إلى علو كعب ابن خلدون كباحث استشـرف كثيراً مما يندرج في باب السبق الفكري في كثير من المعارف التي يمكن وصفها بأنها كانت قد أسست لعدد من العلوم الإنسانية.

أولها:

ما دعاه علم العمران الذي وضعه في إطار لا يصدر إلا عن علو فهم الرجل لما كتبه في هذا الباب معبراً عن أمله في أن يأتي بعده من يبني على أساس ما أنجزه. وكم كان متواضعاً حين أظهر أن أفكاره بحاجة لمن يتابعها، كتب في خاتمة المقدمة:

وقد كدنا نخرج عن الغرض لذلك عزمنا أن نقبض العنان عن القول في هذا الكتاب الذي هو في طبيعة العمران وما يعرض فيه. وقد استوفينا من مسائله ما حسبنا أنه كفاية. ولعل من يأتي بعدنا ممن يؤيده الله بفكر صحيح، وعلم مبين يغوص من مسائله على أكثر مما كتبنا. فليس على مستبطن الفن إحصاء مسائله وإنما عليه تعيين موضع العلم وتنويع فصوله وما يُتكلم فيه. والمتأخرون يلحقون المسائل من بعده شيئاً فشيئاً إلى أن يكمل. والله يعلم وأنتم لا تعلمون(١٢).

اكتشف الغرب مقدمة ابن خلدون، كما اكتشفوا كثيراً من الكتب والمخطوطات العربية حينما نشطت حركة نشر النصوص العربية القديمة في الغرب ابتداء من القرن التاسع عشر بعد أن اتجه تلامذة التاريخانية الألمانية والإنكليزية والهولندية لتعلم العربية ومعرفة الإسلام في مدرسة اللغات الشرقية في فرنسا، فتحقق لهذه المدرسة أن نشرت زهاء خمسمئة نص من مختلف الأحجام على مدى ستين عاماً من القرن التاسع عشر. استندت حركة التحقيق للنصوص العربية بمجموعها إلى هذا التأسيس الاستشراقي في الروح والدوافع من جهة، ثم في الأساليب من جهة ثانية. وقد فتحت هذه الحركة الباب للمطابع العربية منذ عام (١٨٧٠م) لتعيد نشر هذه النصوص التي نشرها المستشرقون في أوروبا من قبل(١٣). عرف العرب والأوروبيون ابن خلدون بداية من جهد المترجم الرسمي للجيش الفرنسي الذي أصبح فيما بعد عضواً في المجمع العلمي الفرنسي فترجم الأقسام الخاصة من كتاب ابن خلدون المتعلّقة بالبربر إلى الفرنسية(١٤).

ثانيها:

لم يكن ابن خلدون في مقدمته مؤسساً لما أسماه علم العمران، كما رسخ في ذهن متابعي دراسة المقدمة إذ يسمون الرجل بأنه مؤسس علم الاجتماع بقدر ما كان بارزاً في كتابه كباحث ينظر إلى التاريخ من وجهة نظر هي الأقرب إلى فلسفة التاريخ، التي تغافل عنها بعض الباحثين والمدققين.

لم يكن اكتشاف الغربيين لكتاب ابن خلدون حادثة فريدة، كما ذكرنا آنفاً، لكن الغريب أنّ العرب لم ينتبهوا إلى ابن خلدون إلا بعد أن نُشر كتابه في الغرب.

اكتشــف الغرب هذا المفكر ودُرِّس كتابه قبل أن يُنشر في ديار العرب. فعدد من مشاهير الكتّاب ومشــاهير الكتب التي تلقفهــا الكتاب العرب حديثاً كان الســبق فيها للغربيين ومنه إضــافة إلى ابن رشد وابن خلدون ديوان المتنبي الذي حققه الغربيون ونشروه بلغته العربية، مع أننا أمة الشــعر، والمتنبي هو مَنْ هو في ديوان الشــعر العربي. ولا بد من الإشارة إلى أن أفكار ابن خلدون ومقارباته لا يزال المفكرون العرب إلى الآن مقصرين عن فعل ثقافي يبني عليهــا بعيداً عن عبارات التمجيد حتى إنَّ بعضــهم ينظر إليهــا وإلى معارف أخرى من تلك المرحلة من الحياة العربية بنوع من القداســة. أضــف إلى ما تقدم عــن القطيعة المعرفية والعطالــة الفكرية أن مظاهرهمــا نراها في كثير من جوانب الحيــاة الثقافية العربية حتى عصــرنا الحاضر، ففي مرحلتنا المعاصــرة نجد أن كثيراً من جوانبها كان الغرب سباقاً في تأدية دور مهم من الاهتمام بها في حين تجاهله كثير من الباحثين العرب.

كان للجزائر منذ عهد قريب جداً أن سطّرت معجزات غير مسبوقة في مناضلة الاستعمار والاســتيطان الفرنسيِّين فشكلت انعطافاً غير مســبوق إلى ذلك المستوى، لكن لم يُهيأ لهذه الإنجازات من دَرَســها من العرب دراسة معمقة علمية وموضــوعية باللغة العربية ترقى إلى عظمــة تلك الثورة، في حيــن تنطع لهذا الدور أحد الكتاب الغربييــن وهو (دافيد غوردون) الأوروبي في كتابه (زوال الجزائر الغربية) ليســد ثغرة كبيرة في دراســة انهيار ما كان يسمى الجزائر الفرنسية وانبثاق دولة الجزائر الحديثة كنتيجة لثورة عرفت طعم النار والحديد، كما وصفها أحدهم في تقريظه للكتاب(١٥).

يتعرَّف القارئ العربي إلى القطيعة المعرفية عن التراث وعن بعض الإنجازات الحديثة من الفضائيات الأجنبية وبعض شبكات التواصل الاجتماعي، فكم من عالم عربي في تخصصات متنوعة قد أحدث في مجاله تقدماً تســتثمره وســائط الأبحاث والمؤسسات والجامعات في الغرب ما زال مغيباً، أو إن بعضاً من أخبارها تأتينا منجَّمة، وكثيراً ما أُهملت ولم تُرد إلينا.

القطيعــة المعرفية وما يلازمها من العطالة، تُعيــق الفهم وتعطل القدرات المعرفية وتعوق صاحبها ومجتمعها عن الاستفادة من التقدم في صنوف المعرفة المختلفة، فيفقد العقل المرونة والقدرة على التكيف، وليس ذلك فحسب، بل إن المجتمع والأفراد يصبحون بعيدين عن شروط التعلم بفعل التعصب للقديم الذي تدخله التحريفات من كل شكل ولون، فيصبح هؤلاء مرتهنين للأفكار الغيبية ومجافاة التقدم والاســتفادة من ثقافات الآخرين، بل للانقطاع شبه الكامل عن

النظر الفاهم للعلاقات مع الآخرين، وتصبح الأفكار المتخلّفة والسلوك المعاند للتطور جزءاً من القداسة. وهذا ما أسماه موران صاحب (النهج/ إنسانية الإنسان) بالعمى المعرفي الذي يتمثل بالتمسك بالخطأ والوهم اللذين لا يتوقفان عن التشويش على العقل.

منطق جديد للفهم

لا تتعلق المعرفة بالتفسير بقدر ما تُبنى على الفهم، والفهم في هذا المجال ليس وظيفة نفسية فحسب، بل هو أيضاً جسر تبنى عليه علاقة الكائن بحركة الكون. والفهم بهذا المعنى ليس طلباً لليقين، إنما هو ما يضع كل يقين موضع تساؤل. لم تعد موضوعة الفكر نظرية، بل هي فعل يقضي بربط الظواهر بعضها ببعض بطريقة يمكنها من التسلسل ومن تفسير بعضها ببعضها. وهو – أي الفعل– ضرورة لبناء معرفة قادرة على تمثل المشاكل الشمولية والجوهرية في أفق دمج المعارف الجزئية والمحلية داخلها. وهذا ما قصده موران في المبدأ الثاني داخل المعارف السبع الضرورية لتربية المستقبل، منبهاً إلى ما قد تسببه المعرفة المجزأة من العجز عن الربط بين الأجزاء والكليات.

في أطروحة المعارف السبع، ومن خلال حقيقة الوجود الإنساني لا بد من تبين أن الكائن البشري هو في الوقت نفسه كائن فيزيائي بيولوجي نفسي ثقافي اجتماعي وتاريخي، كثيراً ما يعبث به التعليم من خلال تجاوز العلاقات بين المواد الدراسية التي تشدد على التنوع في الوحدة وتجاوز استحالة التعلم.

ما يعنيه الإنساني كمصطلح بدأنا به، هو أن يُعنى كل فرد بالطابع المركب لهويته كفرد ولهويته المشتركة مع الآخرين(١٦).

في حوار مع محمد عابد الجابري عن شروط تربية المستقبل، تبين له وهو يمارس دوره الأكاديمي مطالب الشباب العرب الجامعيين في البحث عن منطلق جديد للفهم وعن هويتهم الإنسانية من خلال طموحهم إلى تحرير الذات من التراث بقصد السيطرة عليه، وما يتطلب ذلك من ممارسة المنهج النقدي في ميدان المعرفة النقدية في ميدان العلم. إذ يفترض الجابري أن تحديث العقل العربي لا بد له من ممارسة جديدة للمعرفة ليتخلص من هيمنة نظرة سحرية للعالم تلغي الواقع المعيش لتضع مكانه واقعاً مضى وانقضى، أو واقعاً لم يأتِ بعد(١٧).

تعقّد العلاقة بين الإنسان ونظرية المعرفة في هذا العصر خاصّةً، تفترض تمرين الذهن على الإحاطة بمجموع المشكلات التي تثيرها معرفة الذات والهوية الإنسانية باستمرار خلال

فعلها وتراكماتها، وهي تحتاج إلى الدرس الفلسفي في توجيه الفكر لإدراك تلك المعارف في المبادئ التي تستند إليها وإدراكها في كلياتها. وينبغي للفعل التربوي أن يرعى تلك العلاقة المترابطة والتكميلية والمتناقضة ما بين الغريزة والعواطف والعقل، فيكون للذهن مفعول لا في النظر إلى الحاضر فحسب، بل بما له من مفعول ارتجاعي على ما ينبثق منه فيكون مؤهلاً لتنظيم المعرفة والسلوك البشريين.

الهوامش

(١)- رولان أومنيس، فلسفة الكوانتوم، ترجمة: أحمد فؤاد باشا ويمنى طريف الخولي، عالم المعرفة، العدد ٣٥٠، الكويت، ٢٠٠٨م، ص٣٩٢.

(٢)- بروم كير وكوبراك، السرد والهوية، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥م.

(٣)- المرجع نفسه.

(٤)- حامد ربيع، مقدمة في العلوم السلوكية، دار الجليل، دمشق، ١٩٨١م، ص١٩.

(٥)- يورعن هابرماس، المعرفة والمصلحة، ترجمة: حسن صقر، دار الجمل كولونيا، ٢٠٠١م.

(٦)- إدغار موران، النهج/ إنسانية البشرية، ترجمة: هناء صبحي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ٢٠٠٩م، ص٢٤.

(٧)- حامد ربيع، مرجع سابق، ص١٨.

(٨)- إدغار موران، المعارف السبعة لتربية المستقبل.

(٩)- إدغار موران، النهج/إنسانية البشرية، مرجع سابق، ص٢٥.

(١٠)- المرجع نفسه، ص٧٣.

(١١)- قسطنطين زريق، نحن والتاريخ، دار العلم للملايين، بيروت، ص٩٣.

(١٢)- ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، إحياء التراث العربي، [د.ت]، ص٨٨.

(١٣)- محمد عابد الجابري، نظرية ابن خلدون في الدولة العربية، الفكر العربي المعاصر، العدد٢٧/٢٨، خريف ١٩٨٣م، ص٣٠.

(١٤)- سعد زغلول عبد الحميد، ابن خلدون مؤرخاً، عالم الفكر، ٢/١٤/ ١٩٨٧م.

(١٥)- مجلة المجلة، عدد١٢٣.

(١٦)- إدغار موران، موقع إلكتروني.

(١٧)- خالد النجار، حوار مع محمد عابد الجابري، الفكر العربي المعاصر، العدد ١٢، ص١٦١.

مفهوم «الجليل» في تاريخ الفكر الجماليّ

د. قاسم القحطانيّ

الجليل من القيم الأساسيّة الإيجابيّة[1]، وينشأ الشّعور به من إدراك ظواهر غير عاديّة تقطع سلسلة تواتر الأحداث المألوفة في الحياة اليوميّة، كالعاصفة الثّلجيّة والنّصر العسكريّ والثّورة العارمة وامتداد المحيط الزّاخر متلاطم الأمواج. إنّ الجليل لا يُفرح فرحاً عاديّاً بل يثير عاطفة التّقدير العالي الممزوج بشيء من القلق، إنّه يولّد لذّة ممتزجة بالألم ومتعة محفوفة بدهشة العقل الرّوحيّة، وشعوراً بالحرّيّة والأمن من خلال الإحساس بالضّعف.

ومفهومُ الجليل قديمٌ قِدَم مفهوم الجميل نفسه، وتحدّث عنه كثير من الفلاسفة وعلماء الجمال قديماً وحديثاً، وهذا استعراضٌ سريعٌ لمفهوم الجليل عند القدماء والغربيّين والعرب المسلمين.

مفهوم الجليل عند القدماء

كان الإنسان عاجزاً عن وعي الظّواهر الجبّارة المحيطة به، فراح يؤلّه تلك الظّواهر، حِفاظاً على وجوده الإنسانيّ، الّذي كان مهدّداً بالفناء بسببها، أي إنّ كثيراً من آلهة الإنسان البدائيّ، يمثّل قوى الطّبيعة في عنفوانها، مثل العواصف والصّواعق والرّعد والبرق والمطر والأنهار العُظمى والبحار والنّيران... فلم تكن الظّواهر الجليلة عند ذلك الإنسان غير آلهة جبّارة، بمعنى أنّ عدم تملّك الإنسان البدائيّ لتلك الظّواهر، هو الّذي دفعه إلى أن يرى فيها

آلهةً، ينبغي اتّقاؤها والتّقرّب إليها، غير أنّ فكرة الألوهيّة كانت تنحسر عن الظّواهر والأشياء كلّما انحسر جهل الإنسان(٢).

وكان أوّل ظهور لمفهوم الجليل في الدّراسات الجماليّة لدى (لونجينوس)، الّذي لعلّه كان أوّل مَنْ أدخل هذا المصطلح إلى الفكر الجماليّ، غير أنّه كان كثيراً ما يشير إلى دراسات سابقة عليه، ولا سيّما دراسات (تسيسيلي)، ما يعني أنّه ليس هو المصدر الأوّل لمفهوم الجليل(٣).

استعرض (لونجينوس) جملةً من الظّواهر الّتي تشير إلى الجليل ومنها الأفكار الخارقة، وتهيّجُ العواطف، وجمالُ الكلمات المقترن بعظمة الأفكار، وأخيراً جمالُ الطّبيعة(٤).

وأكّد (لونجينوس) أنّ الظّاهرة الجليلة هي تلك الظّاهرة الّتي تستعصي على الإنسان بحيث يظهر أمامها ضعيفاً غير قادر على تملّكها. وعلى ذلك فالإنسان لا يشعر بالجليل حين يتأمّل ساقية صغيرة، لكنّه يُصاب بالدّهشة والذّهول حين يتأمّل النّيل أو (الرّاين) أو البحر، بل «إنّ ما يثير الإحساس بالجليل عند الإنسان ليس النّار الّتي يشعلها الإنسان نفسه، بل النّار السّماويّة، ومن المناظر الجليلة الّتي تهزّ الإنسان منظرُ البركان الّذي يقذف الصّخور الملتهبة الضّخمة، ويبصق الحمم السّائلة أنهاراً»(٥).

كما نجد لدى الفيثاغوريّين مفهوم الكمال «الّذي يعرّفونه بأنّه الظّاهرة الجميلة جمالاً مثاليّاً يتفوّق على جمال كلّ ما عداه، والمنسجمة انسجاماً خارقاً لا مثيل له»(٦)، وهذا الانسجام الخارق يشير بوضوح إلى مفهوم الجليل.

وتجسّدَ الجليلُ لدى المصريّين القدماء بالأهرامات والتّماثيل الكبيرة، وسواها من الآثار المعماريّة لديهم، ولعلّ هذه الأهرامات الّتي شُيّدت في الأساس لتمجيد الآلهة، وإشعار النّاس بالخوف والرّهبة منها كانت «تمجّد في الواقع الإنسان، الّذي كان قادراً منذ فجر الحضارة الإنسانيّة على تشييد هذه المنشآت المعماريّة الضّخمة»(٧).

وفي الفنّ الإغريقيّ القديم اقترن تجسيد الجليل بالخوف، لكنّه اقترن أيضاً بالاعتزاز بالإنسان وبالابتهاج بالحياة والحرّيّة. وجسّد اليونانيّون القدماء أبطالهم وآلهتهم في أساطيرهم وآثارهم النّحتيّة بوصفهم بشراً يمتلكون قدرة خارقة، أمّا في الشّعر اليونانيّ القديم فيتجسّد الجليل بصورة البطوليّ، وقد صوّر لنا ذلك الشّعر أبطالاً يتّسمون بالجلال والعظمة، أمثال (آخيل) و(هرقل) و(برميثيوس)(٨).

وتجلّى تجسيد الشّعر الدّراميّ الهنديّ القديم للجليل من خلال الدّراما الشّعريّة الهنديّة (ساكونتالا) «الّتي تتحدّث عن الصّفات الرّوحيّة السّامية لفتاة هنديّة من خلال قصّة حبّ شاعريّ سامٍ، يتجلّى الجليل في صورة الحبّ الإنسانيّ الأرضيّ النّبيل»(٩).

مفهوم الجليل عند الفلاسفة الغربيّين في العصر الحديث

ظهر في بداية القرن الثّامن عشر مفهومُ العظمة لدى (هيوم) مرادفاً لمفهوم الجليل، حين عبّر عن هذا بقوله: «لماذا تبهرنا الأهرامُ المصريّة أو كنيسةُ القدّيس بطرس في روما، أو السّماءُ الصّافية الزّرقة اللّامتناهية الأطراف؟ والجواب: إنّه إلى جانب الدّقّة والتّناسق والنّظام، فإنّنا هنا نتأمّل أشياء وظواهر ذات أحجام هائلة»(١٠).

وحاول (هيوم) التّمييز بين الجميل والجليل حين قال: «إنّ الحركة الرّوحيّة بحدّ ذاتها، والمسمّاة العظمة، تختلف نوعيّاً عن الشّعور بالرّائع بأنّها تمتصّ بجدّية كلّ اهتمام الإنسان، في حين أنّ الشّعور بالرّائع يستولي بفرح على جزء من إدراكنا»(١١).

واستند (بيرك) في تمييزه بين الجميل والجليل إلى أسس حسّيّة إذ قال: «الموضوعات الجليلة ذات أبعاد كبرى، في حين الموضوعات الجميلة صغيرة نسبيّاً. الجمال يجب أن يكون ناعماً مُشعّاً، في حين العظيم ضخم مشدود. الجمال يتمسّك بالخطوط المستقيمة وإن شذّ قليلاً فبخجل يكاد لا يُرى، وربّما رغب العظيم في الخطوط المستقيمة، ولكنّه إن انحرف أو شذّ عنها، فانحرافه شديد وبيّن. الجمال يجب ألّا يكون غامضاً في حين العظيم ملزم أن يكون داكناً معتماً. الجمال يجب أن يكون خفيفاً ولذيذاً، أمّا العظيم فصُلب وثقيل»(١٢).

وقام مفهوم الجليل لدى (بيرك) على أساسَي الخوف والرّهبة(١٣)، ورأى أنّ الدّهشة عنصر من عناصر تقويم الظّاهرة الجليلة، «الدّهشة الّتي تنتابنا في مواجهة ما هو عظيم وجليل في الطّبيعة، وفي لحظات جبروتها خصوصاً، والدّهشة هي حال من الإثارة يمسك بالنّفس إلى حدّ الرّعب... الدّهشة هي تأثير الجليل في أعلى درجاته، كما أنّ الإعجاب والتّبجيل والاحترام هي تأثيرات أقلّ إثارة وعظمة... وليس هناك ما يوازي الخوف في تملّكه لنواصي العقل ولقُواه، ولأنّه إدراك عميق للألم والموت فهو يعكس كما لو كان ألماً فعليّاً»(١٤).

وضَرَبَ لنا (بيرك) أمثلةً على ما عدّه جليلاً، فقال: «كلّ ما يبدو لنا خطراً يملؤنا خوفاً وخجلاً: صوت الشّلّال، هدير العاصفة، جلجلة الرّعد. وعلى العموم فإنّ أيّ تجاوز في القوّة فجائيّ أكان في الفضاء أم في الزّمن أم في النّور أم الصّوت أم اللّون، أم الظّلام والمجهول

والظّلمة المفاجِئة أم الفراغ المفاجئ.... يثير فينا شعوراً بالخوف، كما أنّ تصوّر الألم والخوف (يعدّان) أساس العظمة»[١٥].

ورأى (كانط)، وهو من أشهر الفلاسفة الّذين ناقشوا العلاقة بين الجميل والجليل[١٦]، أنّ تلك الدّهشة الّتي تحدّث عنها (بيرك) ما هي إلّا الخطوة الأولى في تجربة الجليل، والّتي سرعان ما يتبعها شعور بالسّموّ العقليّ والأخلاقيّ، وإلى هذا أشار حين قال: «الصّخور الضّخمة المُدلّاة، وتلك السّحب المكدّسة في السّماء والرّاكضة بين ومض البرق وقعقعة الرّعد، والبراكين بكلّ عنفها، والأعاصير بجنونها المهول، أو المحيط ساعةَ هيجانه، أو صراع شلّال عظيم، هي تعرض قدراتنا المحدودة مقارنة بما لها من بأس وقوّة. إلّا أنّها تغدو أكثر هولاً وأكثر إثارة حين نكون نحن في أمان، هذه المشاهد جميعاً ندعوها بالجلال، لأنّها تستثير قوى روحنا فترفعها إلى حيث لم تكن في اللّحظات العاديّة المألوفة، وتكشف فينا عن ملكة للمقاومة من نوع خاصّ تعطينا الشّجاعة كيما نقف في وجه قوى الطّبيعة المخيفة»[١٧].

ورأى (كانط) أنّ الجليل هو ما يفوق العقول بسِماته، ويتجاوز مدركاتنا، يولّد في نفوسنا شعوراً بالعظمة، «ونشعر بعدم مقدرتنا على إحاطته بأنظارنا وحواسّنا»[١٨]. كما أنّ تفهّم العظمة «يثير فكرة المطلق اللّامتناهي... ونحن نشعر تجاه العظمة بالضّآلة»[١٩]. من هنا نستنتج أنّ الجليل لدى (كانط) ارتبط بالخوف والرّعب والشّعور بالضّآلة والصّغر والضّعف أمام الظّاهرة الجليلة.

كما ارتبط الجليل لدى (كانط) بمفهوم القدرة الغيبيّة عندما اعتقد «أنّ الجليل هو الاعتزاز الّذي نشعر به على أساس تجاوز الخوف في عمليّة الإيمان»[٢٠]. ولا شكّ أنّ ربطَ الجليل بشعور الاعتزاز بالنّفس الّذي يتملّك الإنسان عند اصطدامه بما هو مخيف، بذرةٌ عقلانيّةٌ مهمّةٌ طرحها (كانط)[٢١].

وضرب لنا (كانط) أمثلةً على الظّواهر الجليلة في قوله: «فالمروجُ والنّهارُ ووصفُ زُنّارِ إلهة الجمال أمورٌ جميلةٌ، أمّا الجبالُ الشّامخةُ واللّيلُ ووصفُ الجحيمِ فأمورٌ جليلةٌ رائعةٌ»[٢٢].

وإذا كان (بيرك) و(كانط) اعتقدا أنّ الجميل والجليل مفهومان مختلفان، فإنّ (برادلي) لم ير ذلك الفرق الكبير بينهما، لكنّه مع ذلك أكّد أنّ هناك فارقاً بين (سيكولوجيا) تجربة الجميل و(سيكولوجيا) تجربة الجليل، فالإحساس بالجميل، كما رآه (برادلي) هو من النّوع الإيجابيّ،

إذ هناك شكل مباشر من التّوافق بين الموضوع الجميل والذّات المتأمّلة، توافقٌ ينعكس هدوءاً وطمأنينةً وشعوراً بالودّ واللّذّة. أمّا في الإحساس بالجليل فهناك مرحلتان: الأولى سلبيّة، فهناك أوّلاً شعور بالوهن في حضرة الشّيء أو الموضوع الّذي لا سيطرةَ للحسّ عليه، فيتملّكنا شعورٌ بالعجز والهبوط. أمّا المرحلة الثّانية فهي إيجابيّة، إذ نعود بردِّ فعلٍ قويٍّ، ويتملّكنا شعور بالثّقة والعظمة المتزايدة، وبلون من ألوان الوجد الّذي يوحّدنا مع موضوعنا[٢٣].

ووجد (نوكس) أنّ هذا الفهم للجليل أفضل من تصوّر (بيرك) و(كانط) على حدٍّ سواء، لكنّه اعتقد أنّ تجربة الجليل أعلى أشكال التّجربة الجماليّة وأكثرها قوّة، هي كثيرة التّعقيد، عظيمة الانفعال، وهي بدائيّة وروحيّة في آنٍ معاً. إلّا أنّها ليست على مرحلتين: سلبيّة وإيجابيّة، كما اعتقد (برادلي)، وليس هناك بالتّأكيد انتصار على الطّبيعة كما رأى (كانط)، ولا هي شروط الدّهشة المرعبة الّتي تأخذ بمجامع العقل والحسّ، كما ظنّ (بيرك)، هناك فعلاً حركة دراميّة، مزيج من الأحاسيس والأهواء، كالموسيقا الّتي تعلو بعنف، لكنّها تبقى كلّها في إطار السّياق الشّعوريّ الأساسيّ للتّوحّد مع الموضوع الجليل أو الفعل الجليل والتّمتّع به[٢٤].

ورأى (نوكس) أنّ الشّعور بالجلال «ينشأ من إدراك عجز الحسّ عندنا أمام ضخامة الطّبيعة وهولها»[٢٥].

وارتبط الجليل كذلك لدى (هارتمان) بالشّعور بالخوف والضّآلة أمام الظّاهرة الجليلة، وإلى هذا أشار بقوله: «الجليل هو الجميل الّذي يتجاوب وحاجة الإنسان إلى ما هو عظيم وخارق، والّذي يتجاوز الإنسان حين يحسّ به الإحجام المتولّد لديه بسبب ما يثيره فيه الجليل من خوف، وبسبب إدراكه لضآلته النّسبيّة»[٢٦].

ونوّه (هيغل) بأهمّيّة تمييز (كانط) بين الجليل والجميل، إلّا أنّه لم يوافقه على اتّجاهه الذّاتيّ، فالجليلُ عنده موضوعيٌّ تاريخيٌّ يمثّل مرحلةً في تاريخ الفنّ هي مرحلة الفنّ الرّمزيّ[٢٧]، ورأى أنّ الجليل هو تفوّق الفكرة على شكلها الّذي تتجسّد فيه، كما ربط الجليل أيضاً بفكرة اللّانهائيّ، أو المطلق[٢٨].

ورفض (تشيرنيشفسكي) تعريفات الجليل الّتي تربط بين الجليل والرّعب أو الخوف. كما رفض أن يكون الجليل هو تفوّق الفكرة على شكلها الّذي تتجسّد فيه، كما قال (هيغل)، ورأى أنّ «تفوّق الفكرة على الشّكل لا ينتج عنه بالفعل مفهوم السّامي، بل مفهوم الشّيء الضّبابيّ، غير المحدّد، ومفهوم انعدام الشّكل، القبح»[٢٩].

أمّـا فكرة ربط (هيغـل) الجليلَ باللّانهائـيّ أو المطلق، كما أكّد، فقـد حظيت باهتمام (تشيرنيشفسكي) فقال: إنّ «عبارة (السّامي هو ما يثير فينا فكرة اللّامتناهي...) تظلّ تعريفاً للسّامي بالضّبط»(٣٠).

وقـدّم لنا (تشيرنيشفسـكي) تعريفه للجليل، فقال: «السّـامي هو الشّـيء الذي هو أكبر كثيراً من الأشـياء التي تُقارن به. الموضـوع السّامي هو الموضـوع الّذي يفوق بقياسه كثيراً الموضـوعات التي تُقارن به، والظّاهرة السّامية هي ظاهرة أقوى كثيراً من الظّواهر الأخرى التي تُقارن بها»(٣١).

أكّد (تشيرنيشفسـكي) في هذا النّصّ أنّ الجليل يتميّز بأنّه أكبر بكثير وأقوى ممّا سـواه، واستعرض (تشيرنيشفسكي) الأمثلة الّتي تؤيّد فكرته الّتي تؤكّد أنّ الجليل أكبر من كلّ ما يُقاس بـه بقوله: «وأمواجُ البحـر أعلى كثيراً من أمواج هذه البُحيرات، ولذا فالعاصـفةُ في البحر ظاهرةٌ سـاميةٌ، وإن لم تكن تهدّد حياة أحد، الرّيحُ العاتيةُ في أثناء العاصـفة الرّعديّة أقوى مئة مرّة من الهواء العادي، وصـفيرُها وزئيرُها أقوى كثيراً من صـفير الرّيح القويّة العاديّة وزئيرها ....»(٣٢).

غير أنّ ما يمكن أن يؤخذ على تعريف الجليل لدى (تشيرنيشفسكي) أنّنا نجد لديه وصفاً كمّيّاً لموضـوع الجليل، في حين يغيب الوصـف النّوعيّ له، كما يتّسـم تعريف الجليل لديه بالاتّساع، إذ من الطبيعيّ ألّا يكون كلّ شيء كبير جليلاً فشَرَهُ الإنسان ونَهَمُهُ إلى الطّعام، على سـبيل المثال، لا يجعل من شخصـيّته شخصيّة جليلة، إذا ما تفوّق نَهَمُ هذا الإنسان على نَهَمِ الآخرين(٣٣).

كما أنّ مقولة (الجليل أكبر بكثير وأقوى من كلّ ما عداه) تعني أنّ الجليل يتّسم بالضّخامة، الّتي هي مقولة نسبيّة تختلف باختلاف الموضوعات، وعلى هذا فقد أخطأ (تشيرنيشفسكي) حيـن رأى أنّ السّـمة المميّزة في الجليل هي أنّـه (أكبر كثيراً وأقوى ممّا عـداه) ولعلّ مَثَلَ المسـتنقع الّذي طرحه (تشيرنيشفسـكي) في الرّدّ على مقولة (هيغل) (الجمال هو التجلّي الحسّـيّ للفكرة)، يمكن أن يفيدنا في الرّدّ على (تشيرنيشفسـكي) نفسه، في معرض علاقة الجلال بالضّخامة إذ إنّ المستنقع الضّخم الهائل لا يمكن أن يكون جليلاً، إذا كان أكبر بكثير ممّا عداه من المسـتنقعات، أو في سـياق علاقته بما حوله، فالضّخامة في المستنقع تزيده قبحاً على قبح.

ورأى (ســانتيانا) أنّنا نخطئ حين نربط الجلال بالرّعب والخوف وهو ما رآه (أرســطو)، فقــال: «ولكنّنا نجد هنا خلطــاً بين العلّة العاديّة للجلال، والجلال لذاته. إنّ الإيحاء بالرّعب يجعلنا ننكمش في ذواتنا، ثمّ لا نلبث أن نشعر بأنّنا في أمان أو أن لا شيءَ سيؤثّر فينا، فيولّد هذا فينا حركةً عكســيّةً، فنشعر بالانفصــال والتّحرّر، وهو الشّعور الّذي يتألّف منه الجلال في الحقيقة»[٣٤]. وأضــاف (ســانتيانا) قائلاً: «إنّ الأفكار والأفعال هي وحدها الّتي تتّصف بالجلال، أمّا الأشــياء المرئيّة فلا تصــبح جليلة إلّا عن طريق التّمثيل والإيحاء، حينما تولّد في النّفس انفعالاً خلقيّاً معيّناً، في حين أنّ الجمال ينتمي إلى الأشــياء المرئيّة وحدها، ولا يمكن نســبته إلى الحقائق الخلقيّة عن طريق المجاز. فالّذي نحوّله إلى موضوع في الجمال هو إحساس، في حين في حالة الجلال نجد أنّ الفعل هو الّذي نحوّله إلى موضوع، ولا بدّ أن يكون هذا الفعل سارّاً، وإلّا لكان الجلال صفة سيّئة لا نودّ أن نقابلها في العالم»[٣٥].

وذهب (ســانتيانا) إلى أنّ النّشوة السّــامية الّتي يبعثها الجليل فينا، هي لذّة عميقة تامّة توفّر لنا عنصر القيمة السّامي الّذي نبحث عنه[٣٦].

وعرض (ســانتيانا) للحــالات الّتي يتحقّق فيها مفهوم الجليل، فــرأى أنّنا حينما تعترض ســبيلنا أشياءُ غريبةٌ نعمل على مواجهتها والتّصــدّي لها، ممّا يجعلنا نشعر بإمكان انفصالنا عن عالمنا «وبثباتنا المجرّد، ومع هذا الإحساس يخلق الجلال»[٣٧].

وتأكيداً لرفضــه ربطَ الجلال بالخوف فإنّ (سانتيانا) رأى أنّنا نبتعد عن الحقيقة حينما نمثّل للجليل من خلال حديثنا عن الكتلة الهائلة أو قوّة الموضــوعات وصــمودها أو مظهرها المخيف، كما لو كانت هذه الموضــوعات تســتثيرنا بسبب إحساســنا الخطرَ فيها، فالإيحاء بالخطر على نفوســنا يولّد بعض الخوف، أي إنّه يولّد عاطفة عمليّة، ولو حدث مصــادفةً أن تحوّل هذا الإحســاس إلى موضوع آخر وأصبح إحساســاً جماليّاً، فإنّ ذلك يجعل الموضوع كريهاً منفّراً فحســب مثل الجثّة المشــوّهة، ولكنّ الموضــوع لا يكون جليلاً إلّا حينما ننسى خطرنا ونهرب كلّيّةً من أنفسنا، كما كنّا نعيش في الموضوع نفسه[٣٨]. ورأى (سانتيانا)، أخيراً، أنّ الجلال هو أقصى درجة من درجات الجمال[٣٩].

وآخرُ فيلســوفٍ نقف عنده أشــار إلى مفهوم الجليل هو (لالو) الّذي لم يصــرّح في كتابه «مبادئ علم الجمال» بمفهوم الجليل مباشرةً وبجلاء، ولكنّ حديثه عن التّناسق المُلتمس الّذي يشمل الرّائع والمؤثّر والمفجع، أشار فيه إلى مفهوم الجليل[٤٠].

وننهي الكلام على الجليل برأي يوجز ما سبق، لنبيّن من خلاله أنّ الجليل مفهوم جماليّ يرتبط بمفهوم الجميل غير أنّ هذين المفهومين منفصل أحدهما عن الآخر، ويكمن الفرق بينهما في «أنّ الجمال علاقة منسجمة متناسبة كيفيّاً بين الواقع والمثل الأعلى يحسّ فيها المرء بالفرح والحرّيّة، أمّا الجلال فيفجّر كمّيّاً حدود التّوافق بين الواقع والمثل الأعلى، ويذهب في القوّة والتّعاظم إلى ما لا نهاية، فيولّد شعور الاحترام والتّوقير، الذي يؤكّد تفوّق العالم على القوّة الإنسانيّة من جهة، وإصرار الإنسان على تأكيد ذاته وحرّيّته إزاءها من جهة أخرى»(٤١). وهذا يعني أنّ الجليل يقوم على المزج بين الأحاسيس الإيجابيّة والسّلبيّة نحو الموضوع في وقت واحد، إنّه الشّعور بالسّرور والخوف معاً نحو موضوع معيّن.

ولا يتحقّق مفهوم الجليل في النّهاية إلّا من خلال الشّعور بالعظمة والسّموّ إزاء الموضوعات أو المشاهد المختلفة(٤٢)، فهو يطغى علينا ويتحدّانا، فقد يكون أكثر ممّا نستطيع إدراكه حسّيّاً، أو قد يعلو على مفاهيمنا المألوفة للخير والشّرّ، فلا بدّ أنّ نشعر إزاء الموضوع بأنّنا خائفون أو مبهوتون، وأن نحسّ أيضاً بأنّنا ارتفعنا خارج أنفسنا عند محاولتنا الإحاطة باتّساعه أو بمعناه.

مفهوم الجليل عند الفلاسفة والمتصوّفين العرب المسلمين

كان للعرب المسلمين السَّبْق في الحديث عن هذا المفهوم، فقد تصدّر الاهتمامَ في الفكر العربيّ الإسلاميّ بدءاً بالقرن العاشر الميلاديّ، على حين أنّه تأخّر في حيازة المكانة اللّائقة به في الغرب الأوروبيّ إلى أواخر القرن الثّامن عشر الميلاديّ، غير أنّ المسألة لا تتعلّق بوجود هذا البحث أو ذاك، بقدر ما تتعلّق بوجود حركة فكريّة فلسفيّة أخذت على عاتقها دراسة الجلال وتبيان الأحاسيس المصاحبة له، والتّمييز بينه وبين غيره من المفاهيم(٤٣).

ارتبط مفهوم الجليل لدى الفلاسفة والمتصوّفة العرب المسلمين بالذّات الإلهيّة وبصفاتها وأفعالها، فالجلالُ صفةٌ من صفات الخالق عزّ وجلّ، وسنحاول أنّ نتناول التّحديدات والمعاني الأوّليّة لهذا المفهوم، لدى هؤلاء الفلاسفة والمتصوّفة(٤٤)، ونلقى من هؤلاء الفارابيّ (ت٣٣٩هـ) الّذي قال: «إنّ العظمة والجلالة والمجد في الشّيء إنّما يكون بحسب كماله إمّا في جوهره، وإمّا في عَرَض من خواصّه، وأكثر ما يُقال ذلك فينا، إنّما هو لكمال ما لنا في عَرَض من أعراضنا مثل اليَسار والعلم، وفي شيء من أعراض البدن، والأوّل لما كان كماله بايناً لكلّ كمال، كانت عظمته وجلاله ومجده بايناً لكلّ ذي عظمة ومجد»(٤٥).

ويشير هذا النّصّ بوضوح إلى أمرين اثنين: أوّلهما أنّ الكمال شرط الجلال الأساس فمن دون الكمال، لا وجود للجلال، وثانيهما أنّ جلال كلّ ما عدا الخالق تعالى هو جلال نسبيّ، فالخالق وحده هو صاحب الجلال النّهائيّ المطلق، وجلاله فوق كلّ جلال. كما تحدّدت من خلال هذا النّصّ طبيعة الجليل، فالجليل يتّسم بالعظمة والمجد.

وسار الفلاسفة والمتصوّفة العرب المسلمون على خطا الفارابيّ، الذي وضع الخطوط العامّة لمفهوم الجليل[٤٦]. قال ابن الدّبّاغ (ت٦٩٦هـ): «...ومَنْ تجلّى له بنعوته الواجبةِ له من العزِّ والقهرِ والعظمةِ والجبروتِ والسّطوةِ والقدرةِ والاستيلاءِ، ونَظَرَ إلى نفسه فرآها فقيرةً مقهورةً ناقصةً ذاهبةً في عزِّ كبريائه وقهرِ سلطانه، فوجد لذلك في نفسه من الدَّهش والذّهول ما يكاد يطمس معالم ذاته، ويُفني رسوم صفاته، فيُقال: إنّ هذا مُشاهِدٌ لصفات الجلال»[٤٧].

من الواضح أنّ نصّ ابن الدّبّاغ هذا يضيف إلى صفتي العظمة والمجد، اللّتين يتمتّع بهما الجليل، صفات أخرى هي: القهر والسّطوة والاستيلاء. فالإنسان تجاه هذه المعاني الجديدة للجليل، يشعر أيضاً بالضّآلة والخوف والرّهبة من هذا القاهر ذي السّطوة والجبروت.

أمّا عبد الكريم الجيليّ (ت٨٠٥هـ) فعرّف الجلال بقوله: «الجلالُ عبارةٌ عن صفات العظمة والكبرياء والمجد والثّناء، وكلُّ جمالٍ له فإنّه إذ يشتدّ ظهوره يُسمّى جلالاً، كما أنّ كلَّ جلالٍ له فهو في مبادي ظهوره على الخلق يُسمّى جمالاً، ومن هنا قال مَنْ قال: إنَّ لكلِّ جمالٍ جلالاً، ولكلِّ جلالٍ جمالاً،... فظهر بذلك أنّ ظهور الجمال المطلق والجلال المطلق مختصّ بالله تعالى»[٤٨].

ويؤكّد هذا النّصّ ما أشرنا إليه سابقاً من أنّ جلال كلّ ما عدا الخالق تعالى، لدى العرب المسلمين، هو جلال ناقص، أو نسبيّ، فالجلال المطلق النّهائيّ من صفات الخالق التي لا ينازعه فيها أحد.

أمّا ابن عربيّ (ت٥٤٣هـ) فإنّه أكّد صفة القهر الّتي تحدّث عنها ابن الدّبّاغ، غير أنّ هذه الصّفة، هي الصّفة الوحيدة في الجلال، لديه، فقال معرّفاً الجلال: «نُعوتُ القهر من الحضرة الإلهيّة»[٤٩].

إنّ الجليل قاهرٌ، لِما فيه من عظمة ومجد وقدرة وسطوة، وبما أنّ الأمر كذلك فإنّ الأثر النّفسيّ الانفعاليّ المرتبط بالجلال يكمن في الهيبة[٥٠]، وعرّف ابن عربيّ الهيبة بأنّها أثر مشاهدة جلال الخالق تعالى في القلب[٥١].

إنّ هذه النّصوص الّتي أوردناها وأخريات غيرها تؤكّد أنّ الفلاسفة والمتصوّفة العرب المسلمين لم ينفوا وجود الجليل في الحياة اليوميّة أو في الكائنات، فقد رأينا أنّ الجلال عندهم متحقّق في كلّ ما هو كامل عظيم، غير أنّ ما ركّز عليه هؤلاء هو أنّ الكمالَ والجلالَ المطلقَيْن صفتان خاصّتان بالخالق تعالى وحده.

وفي ختام هذه الجولة السّريعة في ربوع مفهوم الجليل نستنتج ما يأتي:

الجليل مفهوم قديم في تاريخ الفكر الجماليّ، وَعاه الإنسان وَعياً فطريّاً، تجلّى في خوفه من الظّواهر الجبّارة المحيطة به، فراح يؤلّه تلك الظّواهر، حِفاظاً على وجوده الإنسانيّ، الّذي كان مهدّداً بالفناء بسببها.

تحدّث الفلاسفة اليونانيّون القدماء عن مفهوم الجليل، وبسطوا القول فيه، وأكّدوا أنّ الظّاهرة الجليلة هي تلك الظّاهرة الّتي تستعصي على الإنسان إذ يظهر أمامها ضعيفاً غير قادر على تملّكها. واقترن تجسيد الجليل في الفنّ الإغريقيّ القديم بالخوف، كما اقترن أيضاً بالاعتزاز بالإنسان وبالابتهاج بالحياة والحرّيّة. وجسّد اليونانيّون القدماء أبطالهم وآلهتهم في أساطيرهم وآثارهم النّحتيّة بوصفهم بشراً يمتلكون قدرة خارقة . أمّا في الشّعر اليونانيّ القديم فتجسّد الجليل بصورة البطوليّ، وقد صوّر لنا ذلك الشّعر أبطالاً يتّسمون بالجلال والعظمة. وتجسّدَ الجليلُ لدى المصريّين القدماء بالأهرامات والتّماثيل الكبيرة، وسواها من الآثار المعماريّة لديهم، وتجلّى تجسيد الشّعر الدّراميّ الهنديّ القديم للجليل في صورة الحبّ الإنسانيّ الأرضيّ النّبيل.

لقي مفهوم الجليل اهتمام الفلاسفة الغربيّين في العصر الحديث، فقد ظهر في كتاباتهم مفهومُ العظمة مرادفاً لمفهوم الجليل، وحاولوا التّمييز بين الجميل والجليل، واستندوا في تمييزهم إلى أسس حسّيّة، على أساسَي الخوف والرّهبة، ورأوا أنّ الدّهشة عنصر من عناصر تقويم الظّاهرة الجليلة، يتبعها شعور بالسّموّ العقليّ والأخلاقيّ.

كان للعرب المسلمين السّبْق في الحديث عن هذا المفهوم، فقد تصدّر الاهتمامَ في الفكر العربيّ الإسلاميّ بدءاً بالقرن العاشر الميلاديّ، على حين أنّه تأخّر في حيازة المكانة اللّائقة به في الغرب الأوروبيّ إلى أواخر القرن الثّامن عشر الميلاديّ. وارتبط مفهوم الجليل لدى الفلاسفة والمتصوّفة العرب المسلمين بالذّات الإلهيّة وبصفاتها وأفعالها، فالجلالُ صفةٌ من صفات الخالق عزّ وجلّ، وجلالُ كلّ ما عدا الخالق تعالى، لدى العرب المسلمين، هو جلال ناقص، أو نسبيّ، فالجلال المطلق النّهائيّ من صفات الخالق الّتي لا ينازعه فيها أحدٌ.

الهوامش

(١)- انظر: بلّوز، الدّكتور نايف: علم الجمال، منشــورات جامعة دمشــق، الطّبعة السّادسة، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م، ص٩٩.

(٢)- انظر: المصدر نفسه، ص٩٩.

(٣)- انظر: المصدر نفسه، ص٩٩، والمرعي، الدّكتور فؤاد: الجمال والجلال (دراسة في المقولات الجماليّة)، دار طلاس، دمشــق، الطّبعة الأولى، ١٩٩١م، ص٩٥، والصّــبّاغ، الدّكتور رمضـــان: الأحكام التّقويميّة في الجمال والأخلاق، دار الوفاء، الإسكندريّة، الطّبعة الأولى، ١٩٩٨م، ص١١٢.

(٤)- انظر: بلّوز: علم الجمال، ص٩٩، والمرعي: الجمال والجلال، ص٩٦.

(٥)- المرعي: الجمال والجلال، ص٩٦.

(٦)-المصدر نفسه، ص٩٦.

(٧)-المصدر نفسه، ص٩٨-٩٩.

(٨)- انظر: كارليل، توماس: الأبطال، تعريب: محمّد السّــباعيّ، المكتبة التّجاريّة الكبرى والمطبعة المصريّة، القاهرة، الطّبعة الثّالثة، ١٣٤٩هـ/١٩٣٠م، ص٤٥.

(٩)- المرعي: الجمال والجلال، ص٩٩.

(١٠)- أوفســيانيكوف، م؛ وسميرنوفا، ز: موجز تاريخ النّظريّات الجماليّة، تعريب: باسم السّقّا، دار الفارابيّ، بيروت، الطّبعة الثّانية، ١٩٧٩م، ص١٣٤.

(١١)-المصدر نفسه، ص١٣٤.

(١٢)- نوكس. إ.: النّظريّات الجماليّة، ترجمة: محمّد شفيق شيّا، منشورات بحسون الثّقافيّة، بيروت، الطّبعة الأولى، ١٩٨٥م، ص٧٩.

(١٣)- انظر: الصّبّاغ: الأحكام التّقويميّة في الجمال والأخلاق، ص١١٣.

(١٤)- نوكس: النّظريّات الجماليّة، ص٨٣-٨٤.

(١٥)- أوفسيانيكوف، وسميرنوفا: موجز تاريخ النّظريّات الجماليّة، ص١٣٦.

(١٦)- انظر: الصّبّاغ: الأحكام التّقويميّة في الجمال والأخلاق، ص١١٣.

(١٧)- نوكس: النّظريّات الجماليّة، ص٨٤-٨٥.

(١٨)- أوفسيانيكوف، وسميرنوفا: موجز تاريخ النّظريّات الجماليّة، ص٢٦٤.

(١٩)-المصدر نفسه، ص٢٦٤.

(٢٠)- المرعي: الجمال والجلال، ص١٠٥.

(٢١)- انظر: المصدر نفسه، ص١٢٢-١٢٣.

(٢٢)- بلّوز: علم الجمال، ص٩٩.

(٢٣)- انظر: نوكس: النّظريّات الجماليّة، ص٩٠.

(٢٤)- انظر: المصدر نفسه، ص٩١.

(٢٥)-المصدر نفسه، ص٨٥.

(٢٦)- المرعي: الجمال والجلال، ص١٢٣.

(٢٧)- انظر: بلّوز: علم الجمال، ص١٠٠.

(٢٨)- انظر: هيغل، جورج فريدرك: المدخل إلى علم الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٨م، ص١٣٢-١٣٣.

(٢٩)- تشيرنيشفسكي، ن. غ.: علاقات الفنّ الجماليّة بالواقع، ترجمة: يوسف حلّاق، وزارة الثّقافة، دمشق، ١٩٨٣م، ص٢٧.

(٣٠)-المصدر نفسه، ص٢٧-٢٨.

(٣١)-المصدر نفسه، ص٣٤.

(٣٢)-المصدر نفسه، ص٣٤.

(٣٣)- انظر: المرعي: الجمال والجلال، ص١٠٨.

(٣٤)- سانتيانا، جورج: الإحساس بالجمال (تخطيط النّظريّة في علم الجمال)، ترجمة: محمّد مصطفى بدويّ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١م، ص٣١٨.

(٣٥)-المصدر نفسه، ص٣١٩.

(٣٦)- انظر: المصدر نفسه، ص٣٢٠.

(٣٧)- سانتيانا: الإحساس بالجمال، ص٣٢٠.

(٣٨)- انظر: المصدر نفسه، ص٣٢١.

(٣٩)- انظر: المصدر نفسه، ص٣٢٣.

(٤٠)- انظر: لالو، شارل: مبادئ علم الجمال، ترجمة: خليل شطا، دار دمشق، دمشق، ١٩٨٢م، ص٦٧.

(٤١)- بلّوز: علم الجمال، ص١٠١.

(٤٢)- سوريو، إتيان: الجماليّة عبر العصور، ترجمة: ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطّبعة الثّانية، ١٩٨٢م، ص٦٠.

(٤٣)- انظر: كليب، الدّكتور سعد الدّين: البنية الجماليّة في الفكر العربيّ الإسلاميّ، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، ١٩٩٧م، ص١٤٣-١٤٤.

(٤٤)- لن نخوض في الحديث عن الجلال بمفهومه الصّوفيّ البحث المنصرف إلى الذّات الإلهيّة، لأنّ من الأوّلى أن تتناول الحديثَ عنه أبحاثٌ متخصّصة.

(٤٥)- الفارابيّ، محمّد بن محمّد (ت٣٣٩هـ): كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، قدّم له وعلّق عليه الدّكتور ألبير نصري نادر، الطّبعة الثّانية، دار المشرق (المطبعة الكاثوليكيّة)، بيروت، د.ت، ص٥٠.

(٤٦)- انظر: كليب: البنية الجماليّة في الفكر العربيّ الإسلاميّ، ص١٤٦.

(٤٧)- ابن الدّبّاغ، عبد الرّحمن بن محمّد الأنصاريّ (ت٦٩٦هـ): مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب، تحقيق: هـ.ريتر، دار صادر، بيروت، ١٩٥٩م، ص٦٩.

(٤٨)- الجيليّ، عبد الكريم بن إبراهيم (ت٨٠٥هـ): الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، حقّق نصوصه وعلّق عليه صلاح بن محمّد بن عويضة، دار الكتب العلميّة، بيروت الطّبعة الأولى، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م، ص٩٥-٩٦.

(٤٩)- ابن عربيّ، محيي الدّين محمّد بن عليّ (ت٥٤٣هـ): رسائل ابن عربيّ، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٤٨م، مجلدان في جزء واحد، ص٦.

(٥٠)- انظر: كليب: البنية الجماليّة في الفكر العربيّ الإسلاميّ، ص١٤٧-١٤٨.

(٥١)- انظر: ابن عربيّ: رسائله، ص٥.

دراسة نقدية لأعمال خالد أبو خالد

الملخصة في «العوديسا»

هيلانة عطا الله

سأعتمد في قراءتي لمنجز (خالد أبو خالد) الإبداعي على مُدخلاتٍ تعنى بتحليله من حيث البنيتين الفكرية واللغوية، والصورة التخييلية، وعلاقة منجزه مع الواقع من جهة، ومع جوانياته الروحية والثقافية من جهة أخرى، والسياق العضوي للبناء مع الإيقاع الموسيقي.

أكد إليوت اتحاد الفكر والعاطفة وعدَّ القصيدة بنية موضوعية وليست تعبيراً عن العاطفة بل هروباً من غلبتها وتركيزاً للتجارب التي أنتجت الكيان التعبيري، مع العلم أن هذا التركيز لا يعكس وعي الكاتب، لكن الوعي يظهر خلال مراحل الكتابة.

وعليه فالشاعر له شخصيتان: شخصية تشعر وتجرّب وتمتلك المادة الأولية، وشخصية تحولها إلى كيان فني وصولاً إلى إحداث ثورات في الإحساس يحتاجها الإنسان لتساعده في رؤية العالم على المدى البعيد.

أتيتُ بنظرية إليوت هذه لمقاربتها مع مواصفات قصيدة أبي خالد من حيث تحليقها بجناحَيْ الفكر والعاطفة، يهرب الشاعر إليها حين تغلبه الحالة الشعورية وهذه الأخيرة هي نتاج تجاربه الغزيرة التي شكلت لديه تراكمات متتالية وأحياناً عاصفة تخمرت في وجدانهِ ما جعلها تعتمل في لا وعيه ثم تفيض عن طاقة احتمالهِ فيتلقفها بعقلية المفكر المثقف الذي

يتوخى إيصـــال قضيته إلينا، ولذا نراه يتعامل مع قصيدته كغرسةٍ يرعاها حتى تصير شجرة غزيرة الثمر، منذ تكوُّنها جنيناً في خبايا روحهِ إلى تحولها إلى حالة المنجز، وهو يبوح فيها ولكنه لا يهلوس في متاهات الغموض على طريقة بعض شـــعراء الســـوريالية، بل يشـــفّ لديه الرمز كاشـــفاً لنا حالات التجربة الحياتية عندما يصـــاب بشدة الألم فلا يدخل في الغيبوبة التي عادة ما تعتري الإنســـان في مثل هذه الحالة، بل يتحول الألم في قصـــيدته إلى أنفاس ممتدة إلينا وهو يمسك بناصية المفردة، يقول:

كان الحليب حزيناً

كما الدمِّ

فيضاً كما الدمِّ

كان شجاعاً كليلِ المخيمِ

في زمن الموتِ بالسلِّ

والموتِ بالنارِ

والموتِ بالموت

هو المخيم في شتات الموت وليالي العذاب، ولكن الشاعر راح يقطف من ليلهِ صباحاً ومن عذابهِ حبة ندىً لتتبدّى سيكولوجية الإنسان المنتصر للحياة.

أبو خالد ليس من النوع الذي يســلِّم للقضاء والقدر حين يتعلق الأمر بحبيبته/ فلسطين، بل نراه يقطع الطريق على الغيبيات الموروثة في ثقافتنا الجمعية ليفتح في قصـــيدته نافذة الانطلاق إلى آفاق البطولة والمواجهة الشجاعة، لأن قصيدته تشبهه في مواقفه التي عاينها كل من عرفه، يقول في معلقة على جدار مخيم جنين:

يا أختَ حزني

ارفعي غَسَقَ الشواهدِ

ارفعينا نحو معجزةٍ

ليشرقَ بيننا جسرٌ

سأرى صعودَك

فاصعديني قبل أن يصل العدو إلى أسرَّتِنا

انشريني بعد أن تلدَ البيوتُ جبالَها

في صورةِ الطفلِ المعتَّقِ باليقين

هي المعجزة الممكنة حين يطلب من فلسطين أن «تصعده» وهو الفدائي الذي جعل جسده جسراً للعبور، وهي المعجزة الممكنة حين تلد البيوت أطفالاً كالجبال الراسخة في الوطن السليب.

قال الأديب الفلسطيني مراد السوداني في تقديمه للأعمال الكاملة لشاعرنا: «كنعان الفتى يجهد في مشروعه الشعري مصوّباً فوهة الكلام نحو العدو الذي نازله الفتى بفوهة بندقيته وأطلق قلبه قذيفةً تدقُّ جدران صمتنا الخائر الملغوم...».

هذا الصمت العربي المخزي الذي ترك أثراً ملتاعاً في قصيدة الشاعر، يقول:

شهيد القبيلة/ والحيُّ فيها/ على عارِها

واقفٌ... واقفٌ

رغم أسيادِها المدلجين إلى النوم والموت...

وكم آلمهُ التخاذل الذي أدى إلى صفقات السلام مع الكيان الصهيوني، يقول:

ألا أيها الراجعون عن الحرب

لم تبدأ الحرب

فالوطن احتُلَّ من دون حرب

ويبقى ممسكاً بقبضة الأمل حين يعلّقه على الأجيال القادمة التي سنقرأ نقشها في الأرض لأن «الأطفال إذا كبروا لن يأكلوا رغيفاً من أكاذيب السلام».

وتتصعد الحالة في محرقه ليطلق جمرها إلينا عسانا لا ننسى «ميجانا» القدس التي تُغَنَّى للمقاومين، في زمن تخلَّى عنهم فيه معظم الحكام العرب، يقول:

«**يا ميجانا/ كأسٌ... وعاهرةٌ... ومؤتمر... وصوت وتطفأُ الأضواء من حول الأمير**».

وقد واكبت قصيدة الشاعر جميع المراحل التي مرت على القضية الفلسطينية ولاسيّما حالات النكوص وما أكثرها، ولم يحدد أزمنة تاريخية على سبيل التوثيق للأحداث بقدر ما رصد عقابيل الأحداث ومنعكساتها، وما فتئت قصيدته تحدو للأمنيات المؤجلة في صيرورتها المحفوفة بالعقبات ولذا فإنه ينقلها من قلبه إلى عقله لأن القلب يُعنى بالمرحلة

الراهنة، والعقل يُعنى بما هو آتٍ، يرســمه ويخطط لهُ لتمتد قصــيدتهُ في الزمن متموضعةً علــى ركنين هما: الخطاب الشــعري، وتحويل الموثق بالواقع المعيش إلى الحالة الشــعرية، لأنها لا تولد نتيجة اندفاقة شعورية، أو نزق خيالي بقدر ما تمتد خلفاً إلى طفولته في قريته «ســيلة الضهر» طفلاً ألبسوه ســترةَ والده الشهيد أبي مصطفى الشــامي القسّامي، وتنامى وعيهُ في حضــن جدهِ مع «يا ظلام الســجن خيم، إننا نهوى الظلاما» وكم ردّدها على ضريح والده، وتنامت روحه حين تسامقت والدته في عمق وجدانه، وتمتد أماماً إلى مرحلة التهجير القسري واقتلاع أجساد الفلسطينيين من أرضهم وبقاء بعضٍ من أرواحهم فيها وما رافق ذلك من مشــاق الحل والترحال من المخيم، حتى نضج ساعد الفتى فانخرط في العمل الفدائي، وصــولاً إلى انخراطــه في العمل الإعلامي فــي الكويت، إلى ترحيله منهــا واختياره لوطنه الثاني سورية، هذه المسيرة شــكلت البنية الفكرية والثقافية والشعورية في آنٍ معاً، وتحولت إلى حوامل لقصــيدته التي رصدت تمفصلات غزيرة من تفكيك وتركيب، من نجوى وخطاب وحوار وســرد حكائي، من تناصّ مع الحكايات الشعبية، ومع الميثولوجيا، لتصل بالقارئ إلى تصور عام مشبع ومكتنز، بمعنى أنها ليست شعراً نتحسسه عفوياً بلقطة، أو ومضة، أو شطرة بل حالات متواترة متداخلة حيناً ومتناقضة حيناً في تداعياتها التصويرية والبلاغية، وبطلها الشاعر الرائي بقدرته على جذبنا للتماهي مع تجربته الإبداعية، حتى الأهازيج الشعبية التي بثّها في غير موضــع من قصــيدته تسلل صداها إلى ضــمائرنا واستحضرت تلك المناخات الأثيرة لأقول: إن أبا خالد ببيت من العتابا قادر على الاستنهاض التنويري، فكثير من قصائده التي لُحِّنَت وانتشرت محمحمةً في ذاكرة الأجيال منذ منتصف القرن الماضي، ومن لا يذكر: (زغردي يمّ الجدايل، علّوها رايتنا، يا المايلات العصايب... وغيرها ...)؟

وعليه فإن العناصر البيوغرافية المتصلة بمسيرة حياة الشاعر دخلت في سياق قصيدته لا على ســبيل السيرة الذاتية، بل على ســبيل تحويل التجارب الذاتية إلى مادة إنسانية تخاطب أحرار العرب والعالم، وتطالب بإنصاف المقهورين والمفقرين والمهجرين، يقول في العوديسّا:

وبعيدةٌ هي الآلهة... / بعيدةٌ نجمتي..

والحنينُ قهوة/ ونبيذ/

ورائحة تاريخٍ... وجغرافيا... ووحيدون هم الأنبياءُ...

وغرباء.../ إن من يعبثون بخبزي... وخمري... لصوص

ربما تحيلنا هذه المقطوعة إلى أجواء الشـاعر الإسـباني الثائر «لوركا» الذي انحاز إلى الفقراء ضـدَّ طغيان الملك الإسـباني، وربما تذكرنا بأجواء أمريكا اللاتينية في عهد تشـي غيفارا، ولمَ لا؟ وقد حمل الشـاعر أوزار أيديولوجية نذر لها نفسه، وراحت قصيدته تخاتلها بإيحاءات ورموز لا تكاد تخلو منها قصـيدة، وتستحضـر صـيرورة المقاومة بسردية شعرية تشبه مورفولوجيا الحكاية الموظفة لصالح الهدف، وقد أفرد الناقد الروسي فلاديمير بروب كتاباً خاصـاً بالمورفولوجيا ترجم إلى العربية عام (١٩٨٦م)، حدد فيه إحدى وثلاثين وظيفة للحكاية أقتطف منها ما يمكن إسقاطه على قصيدة شاعرنا:

١ – التحرّي مقابل الإخبار.

٢ – الذهاب مقابل العودة.

٣ – الخضوع للتجربة مقابل مجابهتها.

٤ – الصراع مقابل الانتصار.

وأضيف عليها: الموت مقابل الحياة.

مع العلم أن بروب تحدث عن شعرية الخطاب السردي وأنا أسقطته على سردية الخطاب الشعري لدى شاعرنا: «عكا تجيء وليلةُ الإعدامِ مجدٌ حاضر».

فـي هذه الإلماحة وحدة دلاليـة تلتف على الحالة بالولوج إلـى معتركها، فعكا تأتي إلى موتها ليولد منها مجدها.

ويقول: «صعدتُ من موتي إليَّ» فالشهيد لا يموت لأن روحه تتجلى في الغاية التي استشهد من أجلها.

ويقول:

يقول الفتى للصبية

أرى الآن برهتنا أن نكون...

ونأخذ شكل السكون

كي لا نُشاهَدَ في السوق.

هي حالة الخضوع للتجربة مقابل النجاة منها.

ويقول: «**سوى الجمرِ خاطرٌ للتفاؤل**».

هي حالة الخضـوع مقابل النجاح لأنه ارتضى أن يقبض على الجمر لنيل الحلم المرتقب وإلا لكان تركه ونأى بنفسه.

وهذا يذكر بقول أبي خالد: «ربما لا يكون الوجع غرض القصيدة، ولكنه أهم وسيلة فنية لها».

ويلفتنا في العبارات السابقة كما في معظم قصائد الشاعر هذه اللغة التي شكلت معادلاً مادياً لما هو غير منظور فأخرجته على هذ التناغم حين بدت المفردات تواقةً للانبعاث من عزلتها فرفعها الشـاعر من بساطتها إلى فضـاءاته الدلالية، وألَّف بينها لتشكل هذه الصور المدهشة، وأولع بتفاصيلها من خلال اسـتكناه خواصها الصوتية والنحوية والصرفية، يقول في قصيدة «يا ميجانا صبراً يا ميجانا يا ريم»:

يا ميجانا للجسرِ للأغوارْ/ يا ميجانا للملحِ والثوار

نلاحظ في القصـيدة تراتبية الأصوات بين الشطرتين في نسق منتظم الإيقاع، وإطلاقها ثـلاث مرات في بداية الجملة الأولى «يا ميجانا» ثم حسـرها في كلمة «الجسـر» ثم العودة إلى إطلاقها وختمها بسـاكن «للأغوار» وتكرر الأمر في الشطرة الثانية ما يحيلنا إلى مشهد الحادي للقافلة في مشـقة رحيلها وهو يصـور رحلته مرغماً إلى الأردن، مع ما للإطلاق من إيحاء إلى حاجة المقهور أن يخرج قهره مع زفيره، وما لانحسار الصوت عند الوقف من إيحاء إلى مدى الانكسـار، أضـف إلى ذلك اسـتخدام حرف الراء وهو من الحروف غير المطْبَقَة تخرج من خلال التكرير الصـوتي لأن اللسان يتعثر فيربت على اللثة سريعاً عند الوقف على حرف الراء، ما يحيلنا إلى الحالة المضـطربة التي تملكت الشـاعر في رحلته القسرية، وما للربط بين الملح والثوار بحرف العطف الواو من مشاركة بين المعطوف والمعطوف عليه في الحكم فالملح والثوار كلاهما من عوامل التطهير.

ومثـل هذا غزير جداً في قصـائد (خالد أبو خالد) من حيث امتلاكـه لمعجم لغوي ثرٍّ وقدرته على التعامل في تقلبات المفردة واسـتحداث مفردات جديدة من أصـل الكلمة كما في قوله «فتنمة» المشـتقة من فيتنام التي اسـتخدمها في سـياق عظمة فيتنام حين فتنمت العصر بانتصارها في قصيدة «أغنية حب عربية إلى هانوي» أو في قولهِ «والأصايل ميجنت» المشـتقة من ميجانا في حداء النسـاء الأصـيلات على درب النضـال، وفي مواضع أخرى يسـتخدم ثيمة التكرار في المفردة أو العبارة اسـتجابة لمحرقه الشـعوري كما في قصيدة «فرسـ لكنعان الفتى» إذ كرر كلمة «بدو» سـت مرات وفي كل مرة أطلق صـفة من صـفات

الأعراب الذين احترفوا وأد بناتهم، واستعاروا بلاغة الماضي، وقالوا ما لا يفعلون، واقتتلوا فيما بينهم، وارتضوا بالعمالة للغريب... في تعريةٍ لظاهر البداوة البدائية وارتكاساتها على حياة الأمة العربية، كما تلونت المفردة بالجناس والطباق لتعميق أثرها في المتلقي وكثيراً ما جاء التقابل الثنائي ليوحي إلينا بالمفارقة التي أقلقت الشاعر فلا هو في فرح وطمأنينة، ولا هو في حزن وقلق، بل هو كما القدس يراوحان «بين... بين» هذا التعبير الذي استخدمه مراراً لا ليشيع فينا الشعور بالضياع أو المراوحة في المكان، بل ليعمق فهمنا للمشهد الذي يحتاج إلى الحسم والخلاص من هذه النسبية المقلقة على مدى عشرات السنين ودم الفقراء والشهداء يقف في روح فلسطين، والحزن الذي يملأ خارطة الوطن العربي «الكبير بما يحويه من حدود/ ومعتقلاتٍ/ ونفط».

«والشريعة التي تقف كجسر من قتلى وجرحى ومعتقلين».

هكذا وظف الشاعر مفردات حملت أبعاد قضيته ولاسيّما حين ذكر النفط والشريعة وهما اللذان وظفهما العرب للقتل لا للإحياء.. ومن متواليات المفردات نسج الشاعر عباراته متدفقة بغزارة، تقصر حيناً لتحمل العبارة مفردة واحدة كما في قوله: «**حصاد الذهاب... / الإياب.../ العتابا.../ الكتابات.../ المكتبات.../ الدخول... /الخروج.../ الدروب.../ المراكب**.../ مرٌّ دمي» نلاحظ كيف شكلت المفردة دلالة محددة غير منفصمة عن عموم المشهد كموجات متلاحقة ليصل إلى قوله «مرٌّ دمي» بما فيها من إرادة التحدي للعدوان، ليتلقف أنفاسه بعدها فيعود إلى حالة أقرب إلى الهدوء فتطول العبارات إلى حدّ أن تحوي الواحدة سبع مفردات وأكثر كما في قولِه في مطلع قصيدة فرس لكنعان الفتى:

«لشتاتِ خيلِ الذاهبين إلى غبارِ الماءِ كي يأتوا بمعجزةٍ

تلائم ليلَهم والليلُ فحمٌ في المطارات القريبة والبعيدة

الليل مشتبكٌ وذئبٌ في الصقيعْ

وصوتُهُ يعوي يلاحقنا إلى جسدِ الربيعْ».

لطول العبارات هنا مشهدية متكاملة تحيلنا إلى حالة الشتات الواسعة في شكلانيتها: موجات بشرية تملأ الدروب، ولها دلالة عميقة في الوجدان من حيث امتدادها في الزمن لعشرات السنين وامتدادها إلى أماكن كثيرة في أصقاع الأرض، ونلاحظ وقع البحر الكامل كيف نظم علاقة المفردات بعضها ببعض لأنهُ يقوم على تفعيلة واحدة «متفاعلن» في إيقاع

انســيابي وقور، وأعطى الإيقاع الداخلي قيمة مضافة بتموسقها الهادئ مع الليل المقيم في المطارات والممتد كعواء الذئب ليغتال ربيع هذه الموجات البشرية.

في مواضــع أخرى من القصيدة نفســها يلفتنا أمر على جانب من الأهمية إذ تتوزع على أكثر من بحر، فقد انتقل الشاعر من الكامل إلى الوافر في قوله:

«ومرٌّ لحمُ هذا الصقرِ...

مرٌ خبزُ موتانا، وبيرقُنا جليليٌّ»

ثم يعود مجدداً إلى الكامل في قوله: «**كانوا على جسر الثريا ...**».

ما أعطى للنص حركية وحيوية ولاسيّما أن الكامل والوافر هما من دائرة عروضية واحدة هي «المؤتلف» وأنَّ العروة النغمية تقمصــت الوحدة الشــعورية الدالّة وصــولاً إلى التوليفة البنيوية لهذا النص. وفي الســياق أنتقل إلى مطولته الرائعة «أســميك بحراً... أســمي يدي الرمل» التي نظمها على المتقارب وبثَّ فيها شــطرات نثرية وكأني به يغني تارةً ويفلت الوزن مــن رتابته طــوراً ليهرق قلمه انعتاق مداده مع انديا حته الشــعورية التــي أثقلت على روحهِ فأطلقها لحظة ثم عاد يقبض عليها بالنشيد من جديد.

وفي صــدد هذه القصــيدة أجهرُ بحقيقة ما انتابني عند ســماعي لها بصوته، أخذتني حينهــا إلى غوايتها من عتبة العنوان الذين أطلق على القدس اســمَ البحر مع ما للبحر من جدلية الدلالات: فالبحر حالم ســاج منبسط رحب يوحي بالطمأنينة، والبحر هائج مجنون تضــيق فيه الدوامات الدوارات ينذر بالخطر، والبحر للسفر والبحر للإياب، والبحر للقاء العاشــقين والبحر للفراق، في حين سمى يده الرمل وهو من متلازمات البحر يحركه بمدهِ وجزرهِ ليغسله ويعيده إلى الشط، وهو لا تذروه الرياح كرمل الصحراء بل يمتد على حواف الماء في علاقة عشق لا ينتهي، مع ما للفعل المضارع أُسَمّيك من دلالة الحال والاستمرار، ومــا لليد من دلالة الأداء العملي وصــولاً إلى تمفصــلات القصــيدة بيــن مطلوق المعنى وموقوفه، بين انديا ح العاطفة وانكفائها، وبين حضــور الوطن وغيابهِ بدينامية متساوقة مع تنوع التأويلات واستنطاقها واستوصــافها واستخبارها لتومئ إلينا بالحقيقة حيناً وباللبس حيناً، بالصــرخة وبالأنة وصــولاً إلى الخاتمة التي تحضــر فيها القدس وتغيب في آن معاً لأنها كما قال الشاعر:

هنا القدس... ليست هنا...

ويردّ الرمادُ:

- موزعةٌ بين نبلِ النجومِ

وموتِ الشتاءْ

متعبةٌ بين... بينْ/ معذبةٌ بين بينْ

ليصدمنا بهذه المراوحة الأليمة بنهاية مفتوحة على احتمالات كثيرة، وقد استحضر الشاعر مخزونه التراثي وأسقطه على الحالة الراهنة بتناص ذي دلالات عصرية كما في العبارات الآتية:

- **أمزق حنجرتي بالعتابا**: تحولت العتابا إلى أداة تمزيق.

- **في شعرهن القصائد مضفورة بالغبار**: أي ما عادت ضفائر الصبايا تغوي بجمالها وحنّائها لأنها تلبدت بغبار المخيمات والشتات وتستنجد بنا للخلاص.

- **معذورةٌ بين وأد الصبايا العيون**: مورس هذا الطقس الجاهلي حين وأدوا القدس في غفلة من عيون حراسها.

ويطالعنا الانزياح في أبهى صورة كما في قوله:

- **هذا دمٌ من ترابٍ وعشقٍ**: ترميز للتعلق بتراب الوطن.

- **دمٌ من شجر**: ترميز إلى التجدد فالدم الفلسطيني لا يموت.

- **دمٌ من حرير**: ترميز إلى أصالة الدم الفلسطيني.

- **دم من كلام وضوءٍ**: ترميز إلى ما تنطقه الشهادة من معاني المقاومة وما تبثه دماء الشهداء من سناء.

- **دمٌ من ورق**: ترميز إلى توثيق التضحيات للجيل القادم.

هذا الانزياح اخترق حدود الكلمة حين طفح بدلالاته الثرة لثيمة الشهادة.

وأكثر الشاعر في هذه القصيدة من ذكر البحر في سياقات متنوعة كما في العبارات الآتية:

- **«أحب القطارات... والبحر... / مذ عبرتني إليه... ومن لا يحب يموت»: حبيبته/ فلسطينية عبرته بمعنى سافرت عنه حين احتلوها وأبعدوه مكرهاً عنها ومنذ ذلك الحين صار يحب أي وسيلة توصله إليها مستخدماً ثنائية القطار والبحر.**

- «لكنني الآن في البحر/ فارمي ذراعيكِ حولي/ أنتِ على سفر/ وأنا موعد»: هو في خضم البحر في أثناء ركوبه مركب المقاومة يناجي حبيبته لا لتمد يدها لإنقاذه بل لتلف ذراعيها حوله وهو الذي سينقذها وهو موعد خلاصها. وأكثر من الاستعارات حين أنْسَنَ البحرَ كما في قوله:

- «البحر نبضٌ يجيءُ/ ونبضٌ يضيءُ/ ونبضٌ يعذبنا بالنداء» وفي قوله: «وفي البحر أروقةٌ من ندىً، وللبحر بوابةٌ من الجحيم» لأن من يركب البحر يعرف مخاطره ولا يخشاه وكذلك هو المقاوم.

وفي قوله: «وماذا نسمي اختناق المناديل في البحر؟

والبحر والقدسُ... وجهان يستغرقان الرحيلْ».

إنها غصة الفراق في مفردة المناديل، وهنا يزاوج الشاعر بين البحر والقدس وكأني بهِ يستنهض الهمم قبل أن تضيع القدس إلى الأبد.

في صدد القصائد المطولة نلاحظ انحسارها في العقود الأخيرة المنصرمة وقد يعود سبب ذلك إلى الاستجابة لنمط الحياة السريع، أو ربما بسبب شحّ المخيال والمعجم اللفظي وانحسار الثقافة لدى بعض شعراء الحداثة، أما أن نقرأ مطولة نحت كثيراً نحو الحداثة وظلت قابضة على اللغة الشعرية المكثفة وعلى المخيال المحلق فإنها حالة إبداعية فذة كما رأينا في مطولات (أبو خالد) حين فرشت للقارئ سجادة بهية متنوعة الأساليب الفنية والأدوات التعبيرية، وسافرت في مدارات شعورية حيناً تتشظى فتتنافر، وحيناً تتصالح فتتعانق، لتفعل بنا مثلما تفعل الشمس تنير جنبات حياتنا حيناً وتحرقنا حيناً، هذه الفوضى في مطولات (أبو خالد) شكلت كلِّية القصيدة مثلما تتفاعل العناصر الأولية للمعادن تحت ضغط وحرارة هائلين لتتشكل الماسة البديعة، ويمكنني وصف هذه المطولات بالسيمفونية البانورامية، وليس هذا فحسب، بل إنها جاءت أحياناً على شكل مقطوعات كل واحدة ذات دلالة خاصة ولكنكَ لا تستطيع اقتصاصها من السياق، وأوجد لها الشاعر أدوات ربط معنوية ولغوية ليتساوق اللاحق مع السابق، ما يذكرنا بقول أبي هلال العسكري: «إن البلاغة إذا اعتزلتها المعرفة بمواضع الفصل والوصل كانت كاللآلئ بلا نظام»، علماً أن في مطولته ما يشبه الملحمة التي قلما تحتملها قصيدة التفعيلة، إلا أنه تمكن من خوض الوعي الحداثي التجريبي في القصيدة المعاصرة التي لها حاملان: الأول الفكر الرأسمالي الليبرالي، والثاني

الفكر الاشــتراكي الشيوعي، وعلى التوازي دخلت هذه المعاصرة في نسقين حداثويّيْن: الأول يتجلى في القصــيدة العدمية التي اعتمدت خلخلة المفاهيــم ثم جمعها دون تلمّس الطريق للخلاص الإنساني وصولاً إلى الصمت المطبق، والثاني يتجلى بالقصيدة في مختبرها الحيوي التجريبي وصــولاً إلى القول: إن الحياة ما زالت ممكنة، ومعظم شــعراء هذا النســق هم من تيارات فكرية علمانية وعلمية، إلا أن بعضــهم وقع في فخ محاباة اليمين الديني على الرغم من أنهم قوميّون يساريّون ولم تكن هذه البراغماتية ذات غاية إيجابية بل عمَّقت حالة التناقض في المجتمع، في حين كان أبو خالد قومياً يســارياً متصــالحاً مع نفســهِ وجريئاً في طرحه ما جعل قصــيدته فاعلة في الوعي الجمعي لجمهور قرائه العريض، وقد قطع الطريق أمام الفكر الميتافيزيقي والغيبي مثلما قطع الطريق أمام الشــرائع الدينية وآمن بدين الحب حتى الثمالة وهو القائل «من يحب لا يموت» والقائل أيضاً: «إما فلسطين وإما فلسطين» في خضم ما اعترى ثقافتنا الراهنة من كيٍّ للوعي، وما أكثر من ســقطوا أو استســلموا على مرِّ مراحل القضــية الفلسطينية، ولكن شاعرنا ومن عاصره من الشعراء الكبار ظلوا قابضين على جمر القضية فكانت هاجسهم في حياتهم وقصيدتهم. هكذا كان أبو خالد حاملاً أيديولوجيته التي لم توقعه في المباشرة أو التسطح لأن قصيدته ليست قصيدة مناسبة ينتهي مفعولها مع انتهاء تلاوتها على المنبر، قصــيدة أبي خالد هي قصــيدة حب للوطن والإنسان وكم رأيناه يقارب قضــية فلسطين مع قضــايا شــعوب أخرى نالت حريتها مثل فيتنام، وليس هذا فحسب، بل رأيناه يسقط الميثيولوجيا بأساطيرها الآسرة على ما يخدم قضيته كما هو الحال في قصيدة العوديســا، وهنا لا بد من التنويه إلى أن الميثولوجيا تخللت نتاجَ فئتين من الشــعراء العرب هما شــعراء الرومانسية والرمزية، وقد أكد الشاعر بدر شاكر السياب أن الشعر الحديث لجأ إلى الأســطورة في عالم لا تســوده القيم الشــعرية، ولذا فالتعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شــعراً، أما اســتخدام الأسطورة فإنه يمنح القصــيدة الحرارة لأن الأسطورة ليست من هذا العالم.

والأســطورة في قصــيدة خالد أبي خالد تحولت إلى سيميائية توحي إليك بلغةٍ قيلت في القصــيدة وبلغة لم تُقَلْ، وتمدُّكَ بأنماط النشــاط الإنساني المتحرك في القصيدة، وتعطيك مفتــاح تحليل الصــورة البيانية وفكّ رموزهــا وكناياتها، هذه الكنايات حســب عبد القاهر الجرجاني تقوم على علاقة المجاورة بين اللغة والفكرة فالشاعر عندما يريد إثبات معنىً ما لا يذكــره بلفظه بل يلجأ إلى معنى مجاور له عبر رابط منطقي بين الدالّ والمدلول فتتحول

الإشـــارة إلى المعنى إلى إفصـــاح عنه بسيميائية أجمل وأبلغ أثراً، يقول أبو خالد في قصيدة «رمح لغرناطة... سارية للحداد»:

ينفتح القمحُ عن مهرةِ البرقِ

عن فارسٍ وبراري ودماءْ

وعن قمرٍ وفضاءْ

لغرناطةَ اليومَ خيمتُها وامتداد الطريق

ولنســـقط الحالة بشكل أعمق نرى كيف استحضر أبو خالد ملحمة الأوديسا التي وضعها هوميروس الضـــرير في القرن الثامن قبل الميلاد وتحكي قصة البطل المحارب أوديسيوس ملك إيتاكا الذي رحل عنها بعد حرب طروادة ليتجشـــم عذاب رحلة اســـتمرت عشـــر سنوات مجابهاً مخاطرها عبر البحار وفي الجزر والبلدان والغابات، وهو الذي لم تسحره زهرة اللوتس ولا الحورية «كالبســـو» بل ظلَّ مصـــمماً على العودة إلى الوطن ما حدا بإلهة الحكمة «أثينا» لكي تمدَّ له يد المساعدة، وفي نهاية الملحمة يصل إلى مملكتهِ ليجد زوجهُ النبيلة تحيك لهُ الكفن لتتخذ لها حجة تخلصها من فرض النبلاء عليها بالزواج من أحدهم فاشترطت عليهم الانتظار حتى تنهي حياكة الكفن لزوجها، وهي في أعماقها على ثقة بعودته وكذلك ابنهُ الفتى الأصيل الذي دافع عن أمه بكل ما أوتي من حكمة وعطف، ولذا فقد قام بقتل النبلاء الخونة وعادت المملكة إلى مجدها من جديد.

فالعنوان «العوديسا» منحوتٌ من كلمتين:

العـــودة، وأوديســـا، بمعنى أن العـــودة إلى فلســـطين تحتاج إلى بطولـــة ملحمية كبطولة أوديسيوس، يقول:

«**عائدٌ وفي يدي وردةٌ/ ودمٌ/ ونخيلْ/ عائدٌ في الصهيلْ**».

يطلق وعده لحبيبته بالعودة حاملاً إليها دمه وحبه وعطاءه وبطولته وهي مفردات من دلالات المقطع، ولكن حبيبته هنا لا تغزل الكفن بل تغزل الثوب الفلسطيني لاستقبال فارسها، يقول:

«**وجسدي عائدٌ في موكبه/ إلى المنحنيةِ**

على نولِها/ وحجارتِها»

إلى قوله: «أنت تطرزين ثوبكِ الفلسطينيَّ

وأنا أغني».

وولده في غيابه لا يحلم بقوس قزحٍ بل بالأبيض والأسود والكوفية بإشارة إلى المقاومة، هو اليقين بالنصر يحدو بالبطل إلى تجاوز المخاطر يقول:

«ولست بميتٍ ولا مستحيل

وأرى غيمةً خبأت رعدها».

فغرس المطر بعد الرعد خبأته الغيمة لحين الانتصار، وهكذا تدفقت التناصات ببراعة آسرة، وقد خلت القصيدة تقريباً من القافية إلا ما أتى عفوياً حتى تكاد تخاتل القارئ فيظنها نثريةً، وتنوعت الإيقاعات الداخلية مواكبةً الصور لتشف عن المحرق الشعوري للذات الشاعرة، وكذلك التدوير بين الشطرات والوقف على فراغ أدى وظائف أشركت القارئ في صنع المشهد يقول:

«وأنا أحبكِ لو رحلنا... أو قُتلنا... أو...».

وما استحضر شاعرنا هذه الأسطورة للنكوص بل لنقبس منها القبسَ التنويريّ مع فارق بين الملحمتين، فالأوديسا انتهت بالانتصار، والعوديسة ما زالت على انتظار.

الفن ومحاكاة الواقع

مؤيد جواد الطلال

كثيرة هي الكتب التي تتحدَّث بإسهاب عن الواقعية، كمدرسة أو كوسيلة تعبير أو رؤية... إلخ، وقد اخترنا كتاب «الواقعية اليوم وأبداً» للكاتب الروسي «بوريس بورسوف»، المكتوب والصادر أواسط ستينيات القرن العشرين - أي في المرحلة السوفييتية- لإلقاء الضوء على هذا المصطلح النقدي من جهة، ولمناقشة بعض قضاياه في مراحل زمنية مختلفة من جهة ثانية.

يعدُّ «بورسوف» الواقعية أنَّها تقدَّم تفسيراً واقعياً للواقع، وهو يتحدَّث عن الواقعية بشكل عام ويعطي الأدب الروسي شرف ريادتها، من بوشكين و«ليرمنتوف» إلى تشيخوف... وقد تحدَّث في كتابه هذا عن (واقعية اجتماعية نقدية) تمثلت بالنسبة إليه بالثوريين الديمقراطيين الروس أيضاً؛ وأخيراً تحدَّث عن (واقعية اشتراكية) أسس لها غوركي - واستمدَّ منابعها من الأدب الروسي في القرن التاسع عشر عامة، ومن تولستوي خاصة- وإلى شولوخوف يعود الفضل البارز في تطوير الواقعية الاشتراكية... وهو - نتيجة لهذه الرؤية- يعتقد (أو يصل إلى نتيجة تفيد) أنّ (الواقعية الاشتراكية) هي المندمجة بأكثر الأفكار تقدّمية وبالتجربة الاجتماعية. ولهذا السبب تستطيع (الواقعية الاشتراكية) أن تطرح المشاكل العامة لعصرنا بشكل أكثر ثباتاً[1].

وبغض النظر عن درجة علمية أو إنشائية هذه السطور فإن مثل هذه التعميمات تطرح أسئلة كثيرة منها، مثلاً، هل يمكن عدّ الواقعية عامة - والواقعية الاشتراكية خاصة- أنّها المدرسة الوحيدة التي تمتلك القيّم الفنية؟!

لا أحد ينكر حقيقة أنّها تمتلك وتجسّد القيم الفنية والأدبية والإنسانية معاً، لكن من أسوأ مظاهر العقائدية الدوغمائية حصر هذه القيم - التي هي ذروة في الإبداع والروح الإنسانية- بهذه المدرسة فحسب.

يمكننا التحمس لهذه المدرسة العظيمة إلى ما لا نهاية، وبأعلى الحدود، غير أن حصر كامل مجموع القيم والابتكارات والإبداعات الفنية والأدبية والأخلاقية والإنسانية بهذه المدرسة فحسب هو شكل من أشكال التجديف بالحقيقة الراهنة وبحقائق العصر القادمة!

ولعل أفكار ومفاهيم كهذه تجر الباحث الحصيف إلى أسئلة أخرى مثل: هل الفن الواقعي وحده قادر على تحمل مسؤولية قضية عصرنا الحاسمة = قضية الالتزام = كما يرى بورسوف (ص١٥٧)؟! مع أنه لم يبرهن على قضية العصر كما أسماها؛ ولهذا فإنني أرى أنّ طريقة طرح قضية مهمة في أسلوب كهذا هو شكل من أشكال التعسف والتعصب المذهبي الذي أظن أنه كان سائداً في منتصف ستينيات القرن الماضي/العشرين، وقت كتابة وصدور كتاب مثل «الواقعية اليوم وأبداً».

في مقالة للكاتب الجزائري «ياسين سليماني» بعنوان: «لماذا الفن؟» يقدِّم تفسيرات عدّة للقيمة التي نراها في العمل الفني... لكنني وقفت طويلاً عند تفسير القيمة والمتعة التي يحصل عليها الناس من قدرة الفن على محاكاة الواقع، أو استيعاب هذا الواقع والتعبير عنه؛ ويضرب الكاتب «سليماني» مثلاً في قدرة رسام (البورتريه) الذي يفلح في الوصول إلى درجة التشابه وجعل لوحته مطابقة للعالم الواقعي فيلقى الاستحسان من المشاهدين، إضافة إلى المتعة.

ويدخل الباحث مصدراً مهماً وفيلسوفاً معاصراً مثل «خوسيه أورتيغا إي غاسيت» بوصفه من الذين يرون هذا الرأي في كتابه (تجريد الفن من النزعة الإنسانية - ترجمة جعفر العلواني- دمشق ٢٠١٣م)، ويضيف السطور الآتية التي تدعم مثل هذا الرأي:

«فالناس يعجبون بعمل ما عندما يلامس هذا العمل أقدارهم الإنسانية التي يناقشها، الحب، الكراهية، الآلام، سعادة الشخصيات، كل هذا يلامس قلوبهم، يمثّل حيزاً منهم كما لو كانت حالات حقيقية من الحياة. إنهم يقولون عن العمل إنه «جيّد» عندما يثير كمّاً هائلاً من الوهم اللازم تتساوى فيه الشخصيات الوهمية المتخيلة مع قيمتها كشخصيات حقيقية حية.... إن كثيراً من الناس كما يرى «غاسيت» يعدّ أهمية الفن نابعة من احتوائه على نواة

الواقع الإنساني الذي بدوره يشكل مادة رئيسية في الجسم الجمالي، وهذا هو الشكل الأكثر طبيعية. إنه الطبيعة مرئية»؛ بل يذهب بهذه الرؤية والرأي ليسحبه – إضافة إلى رواية مثل الجريمة والعقاب لدوستويفسكي – إلى الدراما والنحت «التي تسعى جاهدة لتحقيق تمثيل دقيق للواقع»، مقتبساً النص المُشار إليه أعلاه من كتاب «التفكير فلسفياً» لكريس هورنر وإمريس ويستكاتكوت، والكتاب من ترجمة د. ليلى الطويل وصادر عن الهيئة العامة السورية للكتاب عام (٢٠١١م)[٢].

غير أنني حين تأملت مثل هذه الأفكار التي تعود جزئيّاً إلى المفهوم الشائع غير الدقيق عن النظرية الماركسية حول مفهوم الفن وضرورة مطابقته للواقع وللطبيعة – أو أن يكون الفن ذا وظيفة اجتماعية أو إنسانية محددة– وجدت أنّ البشرية ستخسر كماً هائلاً من الأعمال الفنية التي لا تتطابق مع مثل هذه الرؤية والنظرية، أو بشكل أدق زاوية النظر المحدودة الضيقة التي سادت في المرحلة الستالينية، أي المرحلة التي كانت قد أخذت بنظريات «بليخانوف ثم جدانوف خاصة»... أي إننا سنحكم بالإعدام على كثيرٍ من لوحات بيكاسو حتى إن انتمى يوماً إلى الحزب الشيوعي، وعلى مجمل لوحات «سلفادور دالي» ومعظم إبداعات المدرسة السريالية في الفنون والآداب، ناهيك عن أعمال كاندنسكي و«**موندريان**»... إلخ.

أما على صعيد الأدب فإن مثل هذا المفهوم التبسيطي – ولا أقول الساذج– الذي لا يلامس من الحقيقة غير زاوية واحدة فحسب، سيدفعنا لأن نرفض إنجازات بعض عمالقة الأدب العالمي، مثل: فرجينيا وولف، وإليوت، وفوكنر، وجويس، وكافكا... إلخ، والذين مِنْ قَبْلهم حتى دوستويفسكي، وكذلك في الأدب الفرنسي من (رامبو) إلى بودلير مع المرور بـ«بروست».. والقائمة تطول.

إنّ أعمال «موندريان»، التي هي قمة في التشكيل التجريدي اللوني، وجدت لها سوقاً في عالم الأزياء والإكسسوارات والحقائب، وحتى الأحذية... مما يدحض عندي مفاهيم التزمت والتمسك الأعمى بنظرية وجوب أن تكون لمظاهر وأشكال الثقافة (ولاسيّما الفن والأدب) وظيفة اجتماعية أو رسالة محددة ذات طابع سياسي مباشر إذ تصير تلك الوظيفة هدفاً وشيئاً مقدساً ويكون لها «الانحياز الأعمى»، مع التمسك بنظرية الحتم الجبرية؛ فنكون عندئذ من أصحاب الخطاب الشعاري المنحاز حين يلتقي أقصى اليسار بأقصى اليمين الذي يحض على إلغاء الآخر واستبعاده من الساحة – إن لم أقل من الحياة – كما تجسّد عند بعض

الفئات التي أدّت دوراً خطيراً في الحياة السياســية عامة والعربية خاصة، وكانت من أسباب تفكيك الاتحاد الســوفييتي وظهور الربيع العربي المزعوم/المشـؤوم، وقبلهما ولادة القاعدة وطالبان، وبعدهما (داعش السوداء) والنصرة وأخواتهما!

أي بمعنى إما أن تكون معي أو أن تكون عدويّ، ولا مجال لحل وسط. وما أبغض عقائدية دوغمائية قاسية وسخيفة كهذه؛ عقائدية متحجرة واستبدادية تسعى في نهاية المطاف لإلغاء الحديقة الإنسانية بكل تنوع زهورها؟!

ارتبط مفهوم الوظيفة والانحياز في الفنون والآداب بموضــوعة «الشــكل والمضــمون»، القالب الفني ومحتواه الداخلي.. ولا بد أنّ انحياز «بليخانوف» إلى أهمية المضــمون وتفوقه على الشكل كما ورد في كتاب «الشوباشي»[٣] كان تساوقاً مع فكر ماركس وإنجلز لنصرة الطبقة العاملة في كتاباتهما السياســية أواســط القرن التاسع عشــر، لكن آراءهما في الفكر والفن والأدب لم تقسّم الإنتاج الفكري والإبداعي إلى شكل ومضمون، بل كانا ينظران باستمرار إلى الواقع ومظاهره المتعددة بوصــفه أو عدّه «كُلّاً واحداً»؛ إذ إنَّ نصــرة البروليتاريا المظلومة - أو الأكثرية من أي شعب مسحوق- شيء والإبداع بكل ألوانه واهتماماته شيء آخر.

وفي واقع الحال، وواقع التجربة العملية الحياتية الواقعية، لا يمكن الفصــل بين الشــكل والمضــمون على الإطلاق؛ ليس لأنهما وجها عملة واحدة ولا يمكن لأي صــورة أو قضية أو فكرة أو مادة إلا أن تأخذ شكلاً فحسب، بل لأننا لا نستطيع أن نلتفت أو نقف عند أي منجز فني أو أدبي ما لم يُقدم بطريقة وصيغة أو أسلوب إبداعي، وإلا سيكون مجرد كلام في كلام أو خربشة لونية أو ثرثرة مقاهي أو صيحة احتجاج في «الهايد بارك» أو غيره من أماكن التعبير. أي لا جســد أو حجم له، إن لم نقل لا طعم ولا لون له بالمقاســات التاريخية وضــرورة خلود المنجز الإبداعي واســتفادة المجتمع والأجيال - وحتى الشــعوب- منه، كما هي الحال في مجمل الإبداعات الجمالية الإنسانية الخالدة التي ربطت بين الوظيفة والهدف وبين التناسق والصــنعة (الحرفة/المهارة) والرغبة في الإبداع والتجديد بوثاق لا انفصــام له، فغدت تلك الإبداعات آية من آيات الخلق والجمال بقدر ما هي أهداف إنسانية نبيلة!

إنّ الرؤية الأحادية الجانب داءٌ فكري وفلسفي، لا تصلح لدراسة الأعمال الفنية والإبداعية في كل ضــروبها وألوانها وتفرعاتها وصــور تجددها وتغيّرها بما يلائم روح العصــر و«رؤيا العالم»؛ ولذلك علينا اليوم أن نوســع مفهوم الواقع والواقعية ونظرية الانعكاس إلى أبعد من

«واقعية بلا ضفاف»، إلى واقعية بلا حدود ولا شروط ولا إلزام، إذ إنَّ الحلم جزء من الواقع، وإنّ الفنان والأديب وكل مبدع حين يحلم وعيونه مفتوحة فإنه في الواقع يعيد تصوير وتصوّر وإعادة رسم وتشكيل ليس واقعه الفردي فحسب، بل الواقع الإنساني برمته، وما حكايات ألف ليلة وليلة وجوانبها السحرية الإبداعية إلّا تراكم وتفصيل يوسع تفصيلاً آخر لمجمل خبرات الشعوب والأجناس البشرية.

إنّ محاكاة الواقع والقدرة على التعبير عنه، والحصـــول على المتعة، في مثل هذا العصر - ونحن في القرن الحادي والعشـــرين - ليست الشرط الوحيد اللازب لنجاح الفنان والمبدع كما ضربنا مثلاً بالأعمال الفنية والإبداعات الأدبية أعلاه. إن ماركس كان يدرس «الظاهرة» من خلال جميع توســطاتها، وعلاقتها بالكل الشامل، وليس من خلال منظور أحادي الجانب والزاوية.. وهكذا فإن مثل هذه القدرة تعطي الفنان والمبدع سلاحاً مهماً وليس وحيداً؛ فلكل عصـــر أسلحته وإنجازاته وما هذا التفصيل الصغير عن دور ومهام الفن والأدب إلّا جزء من كُلٍّ شامل رحيب.

أيقونات «الموهبة» وعناصرها إشكالية الطابع

قبل القيام بأي عملية تصـــنيف لمواقف وسلوكيات المفكرين والفنانين والأدباء وكل أنواع العاملين في الحقول الإبداعية المختلفة، لا بد من الإشـــارة إلى أننا نعني بهؤلاء الأشـــخاص مـــن كان منهم يمتلك «موهبة حقيقيـــة» على نحو من الأنحاء، بغضـــ النظر عن درجة هذه الموهبة.

قد يتساءل بعضهم: وهل يمكن أن يكون المرء فناناً أو أديباً غير موهوب؟!

الجواب: نعم. فمنذ نشوء الرأسمال وتمزق العلاقات الاجتماعية الطبيعية، ومنذ أن توقف المبـــدع أن يكون جزءاً من «وحدته الاجتماعية»، كان هنالك كثيرٌ من الأفراد الذين يحترفون الأدب ويصـــنعون الفن والأفكار والأشياء الجميلة بحكم قدراتهم المالية وقربهم من أصحاب رأس المال أو مُلاك العبيد أو الســـادة الإقطاعيين، أو نتيجة لموقعهم في الدوائر (الأمكنة) والمناصـــب الإدارية التي تقوم بالإشـــراف على هـــذه الأمور، أو تقوم بإنجـــاز «المخلوقات الإبداعيـــة الجميلة» كليّاً أو جزئياً... غيـــر أن مثل هؤلاء الأفراد والفئات لا أهمية تذكر لكل أعمالهم من المهد إلى اللحد ما داموا خارج نطاق الموهبة الإبداعية التي تعنينا. إذ ما معنى وما جدوى أن يظل المرء مديراً في الشـــؤون الثقافية طوال حياته الوظيفية - ويمارس هذه

الشـــؤون بحمية عالية – لكنه لا يملك ذرة واحدة من موهبة رامبو أو تولستوي أو فان كوخ أو كازنتزاكيس، مثلاً؟!

إنّ عملية التصنيف التي نود القيام بها تعني الأيقونات الموهوبة في هذا العالم. وما هو أقل سطوعاً وإشراقاً في أيقونة الموهبة – أو الصنف الأقل أهمية منها– حين يكون الموهوب فــرداً أنانياً، لكننا لا نســتطيع أن نغمــط حقه في هذه الموهبة، أو ننكــر عليه ملامح هذه الموهبة، التي هي قضــية معقدة تحتاج إلى آلاف الدراســات النفسية والبيولوجية والروحية وطبيعة تركيب العقل والأمراض النفســية، وتربية النشــأة الأولــى، والبيئة المجتمعية ونمط الإنتاج وعلاقاته المتشابكة، أو مجموع المصادفات التي أتاحت لمثل هذه الموهبة أن تظهر على نحو من الأنحاء.

حيــن يكون الموهوب أنانياً، فردي الطابع والنزوع، من النوع الذي يؤمن بالعيش من أجل نفســه فحســب، وليس من أجل كامل البشــرية... حين يكون الموهوب من النوع الذي يردد المقطع الشــعري الذي تغنيه «أم كلثوم»:– إذا مت ظمآناً فلا نزل القطر... أنا وليأتي بعدي الطوفان... أو من نوع أحد أبطال دوستويفسكي الذي يطرح سؤالاً: «أيهما أهم أن أظل أشرب الشاي أو أنّ ينهار العالم؟»، فيصبح الشاي عنده الأهم!!

مثل هذا الصــنف من الموهوبين ســتظل كياناتهم تتراجع، وتخبو نجوم أسماءهم بمرور الزمن؛ ولا يستطيع المجتمع أن يغفر لهم مثل هذا العيب أو النقص في الرؤيا حتى لو ربحوا كنوز الدنيا من الملوك والفراعنة والأباطرة والســلاطين والقادة وعلية القوم، وتكسّــبوا من شعرهم وفنهم وأدبهم لأجيال وأجيال.

هذا النوع من الموهوبين هم خارج الحقبة التاريخية. وأنا اليوم لا ألعنهم أو أسبهم بقدر ما أشفق عليهم؛ لأنهم بقدر ما هم (موهوبون) فإنهم مرضى أو تعوزهم الحكمة والشجاعة وحب الخيــر والتفاني من أجل الآخرين والعمل على دفع عجلة التطور الحضــاري. إذ إنّ الموهبة الحقيقية لا تقاس بالحجوم، بل بالاتجاهات، ولمصلحة من تصب في نهاية المطاف؟!

***

أما الأيقونة الثانية من الموهوبين فيكرّسون أشكال إبداعهم لمُثُل إنسانية سامية، عظيمة وجليلة، ولكنهم لا يســتطيعون أن يقرؤوا حركة التاريخ، إن لم أقل يفقدون بوصلتها. وبدلاً أن يتوجهوا/ يتجهوا مع حركة تاريخ شعوبهم والطبقات والفئات الاجتماعية التحررية الصاعدة

التي تدفع بعجلة التطور والتحضـــر نحو الأمام فإنهم يقفون بعكس هذه الحركة إما لأسباب ذاتيــة أو نفســية وأنانية أو مصــلحية أو ماليــة، أو لأن موهبتهم يعتريها بعضــ النقص أو الخلل في بناء وتركيب البنية نفسها، أو بسبب مؤثرات خارجية: البيئة الاجتماعية، الوضعية الاقتصــادية الضــاغطة... وكما قلت من قبل فإن موضــوع «الموهبة» بحد ذاته إشكالي، بل خطير الإشــكالية، وســيظل العلماء في كل مجالات وآفاق المعرفة البشــرية يدرســون هذا الموضوع ويكتشفون كثيراً من الحقائق العجيبة الغريبة فيه.

بسبب هذه الظاهرة، أو لهذا السبب بالتحديد، فإنني أتفق مع الباحث السوفييتي «بوريس بورســوف» في أنَّ مشكلة دوستويفسكي، المتمثلة بصــراع بعض أفكاره الرجعية والغيبية مع موهبتــه الفنية الخلاقة، مازالت قائمة بكل أبعادها وتناقضــاتها - بل إن مجمل شخصــية دوستويفســكي هي بمنزلة «موضوع ضخم مازال ينتظر باحثه، (ص ٢٣٧)، بورسوف، مصدر مذكور»، وفي أنَّ (باختين) كان قد أظهر عدم توافق عالم دوستويفسكي الفني حتى مع أفكاره الخاصــة. وليست أصواته فحســب هي المتعددة، بل معاني أعماله وجمله، ومواقف وأفكار أبطاله (نماذجه).. ومن ثمَّ فإن دوستويفســكي لم يُقرأ بما فيه الكفاية على الرغم من وضوح نظرية الديالكتيك الماركسية ولاسيّما فكرة وحدة المتناقضات، ونفي النفي.

فعلى الرغم من مرور أكثر من قرن، وصدور مئات الكتب، وآلاف المقالات، التي درست موهبة دوستويفسكي - الموهبة القاسية كما وصفها أحد الباحثين - فإن بعض الباحثين ما يزالون في حيرة من أمر إشكالية هذا التناقض الصريح في موهبة فذة كهذه (١٩).. بله إن مواهب معروفة وقفت قلباً وقالباً مع طغاة نازيين مثل هتلر وفاشســت مثل موســوليني وجلادين مثل شاه إيران وصدام حسين - والقسم منهم وقفوا ضد الثورة الجزائرية والقضية الفلسطينية على الرغم من عدالتها- في عصــر سار فيه الإنسان على القمر وراح ينهب بعض كنوزه: عصر التطور العلمي والتكنولوجي والإلكتروني والميديا واســتثمار أعمق نقاط الأرض والبحار والمحيطات... عصر لا يمكن أن يدخل في أمره موضــوع (قلة المعرفة) كسبب لأن يكون الموهوب في الصف الآخر. وهنا نضــطر إلى أن نعود للتأكيد عينه أنّه في عناصــر الموهبة تدخل الأمور النفسية والذاتية والمرضية والأنانية والسادية والنفعية وكل ما ليس له علاقة بالمعرفة والحس السليم!

فهل انقسام العالم إلى معســكرين جعل الموهبة البشرية، أيقونة الأيقونات، هي الأخرى تنقســم أو أنّ فكرة بوشكين عن «استحالة الجمع بين العبقرية والشر» تولّد سؤالاً آخر: أليس

للشــر طرقه العبقرية في التحقق؟ ألم يكتب بوشكين نفســـه مسرحية كاملة عن «موزارت»- الموسيقار والطفل الإلهي المُلهم - الذي قتله سمّ حقد صاحبه وصديقه الذي ربما كان يُعدّ آنذاك أعظم موسيقار في عصره؟!

ألا يصــير القلب الإنســاني، أحياناً، ســاحة للحرب الأزلية بين الرحمن والشيطان، بين الخير والشر؟! ألا يمكن أن يكون مثل هذا الأمر سبباً كافياً، أو معقولاً، لتفسير ظاهرة وقوف مفكرين وعلماء وفنانين وأدباء إلى جانب النازية حيناً والفاشية الإيطالية أحياناً أخرى وقوى الرأسمال العالمي الشريرة في أحيانٍ ثالثة، وربما راهنة ومعاصرة على نحو من الأنحاء؟!

أسئلة كهذه تعيد طرح نفسها مرات ومرات، ومن جديد، ولاسيّما بعد فشل الثورة السوفييتية في الوصول إلى اشتراكية حقيقية سليمة لمّا تزل البشرية عامة -وأصحاب النفوس الرهيفة الرقيقة الرحيمة خاصة- تحلم بها حتى الساعة.

هنالك نوع ثالث من أيقونات الموهبة الصــافية التي لا غبار عليها، الأيقونة المشــعة من داخلها كالدرة النقية من وإلى «الأزل» بالمعنى المجازي والزماني للكلمة... وهو ما سنتحدث عنه في سطور لاحقة.

***

مع ظهور الحركات الاشــتراكية المثاليــة الطوباوية والنزعات الإنســانية، وما تبعها من حركات ثورية ديمقراطية (في روسيا / الديسمبريين، مثلاً)، ووصول تلك الحركات والنزعات إلى (رأس يسير على قدميه) كما هي الحال في الماركسية وليس العكس -كما كان عليه الأمر في الفلسفات المثالية- فإنّ قضية الإبداعات البشرية طرحت نفسها بالشكل المادي الجدلي الصــحيح: مع من ينبغي أن يكــون المبدع والمفكر، أو الذي ينتج الألوان الأدبية والأشــكال الفنية البديعة؟

ومــع غليان القرن التاســع عشــر، وظهــور الطبقات المســحوقة والاســتغلال الإقطاعي والبرجوازي المتحالف مع رأســمالية تتجه إلى أنّ تكون عالمية مهيمنة وشرســة، أصــبح هذا الســؤال مطروحاً بصيغ مختلفة لاســيّما عند (وبعد) كومونة باريس في آذار من عام (١٨٧١م) الشهيرة التي يمكن عدّها حقاً (أم المعارك) أو الفاصل بين تاريخين للبشرية؛ فهل يمكننا القول إنّ مثل تلك المراحل التاريخية الحبلى بولادات ضخمة كانت عبارة عن «مرجل يغلي» اختلطت فيه الأعلام والألوان والأجناس والتيارات والأفكار والمبادئ إلى درجة (ضياع الحقيقة)؟!

في تلك المرحلة الخطيرة من حياة البشرية لم تضع الحقيقة الإنسانية؛ ولهذا السبب فإن أدب بلزاك - ابن الطبقة البرجوازية- كان يكشف بسطوره الإبداعية النقدية عن مثالب هذه الطبقة أكثر مما كشفه علماء اقتصاد ذلك الزمان على حدّ تعبير ماركس وإنجلز في هذا الشأن. ولذلك وجب التساؤل: هل المطلوب من الموهوب أن يحمل بطاقة حزبية أو أن يكون ابن عامل وفلاح لا يفك الحرف؟!

بهذه الطريقة العلمية الصحيحة، والعملانية، تعامل رواد الاشتراكية العلمية الأوائل مع (جوهر الموهبة)، توجهها، فائدتها، سطوتها، قدرتها على الاختراق وخلق المعجز الجديد... وليس مع أصل ولادة المبدع، ومن أي طبقة انحدر في طفولته غير الواعية.

إنّ أبطال «كومونة باريس»، دماؤهم الفوارة الغالية، وثورات أوروبا المختلفة - اليعاقبة مثلاً- والانتفاضات العمالية، وما حدث في روسيا من اهتزازات وصراعات وصلت إلى ما يشبه الحرب الأهلية، والتي توجت بالثورة البلشفية اللينينية... إلخ. ثم سَيّر كثير من الشعوب في هذا الطريق الصعب- الثوري والشائك- ومنها الشعب الصيني الذي يأخذ الحصة الكبرى في تعداد شعوب العالم الفقيرة المضطهدة. أقول إن تلك الدماء الزكية هي التي خلقت واقعاً جديداً أمام أيقونة الإبداع وطريقة التعامل مع هذه الأيقونة التي أصبحت أغلى من سابقاتها؛ لأنها عُمّدت بدماء الشعوب ولاسيّما بعد الحربين الكونيتين.

إنّ هذا الواقع المتحرك، المياه الجديدة التي جرت في أقدم أنهار العالم، خلق أمام المبدعين أشكالاً فكرية وثقافية وإنسانية وحرفية وبلاغية جديدة، إذ ظهر ما يسمى بالأدب الاشتراكي في روسيا بقيادة مكسيم غوركي الذي ورث الواقعية الاجتماعية التاريخية - (ذات الطابع الإنساني النقدي وبعض الصيغ الملحمية)- التي أسس لها أجداده من أمثال بوشكين وليرمنتوف وغوغول وتولستوي وتورغينيف، وعلى نحو من الأنحاء «فيدور دوستويفسكي».

الفكر الاشتراكي، ونتائجه العملانية ممثلة بالمدرسة الواقعية الاشتراكية، بدأ يفرض نفسه في جميع مجالات الفنون والآداب وعلم الجمال وغيرها من شؤون البنية الفوقية التي أصبحت حقيقة واقعة وليست مجرد مصطلح فلسفي أو لغوي. مشكلات الواقع الجديد، وبناء المجتمع الاشتراكي، هي الأخرى أصبحت حقائق ملموسة.

مشكلات الواقع الجديد، وبناء المجتمع الاشتراكي في مجموعة الأقطار الاشتراكية من روسيا وأوروبا الشرقية إلى كوبا عَبر الصين وبعض بلدان جنوب شرق آسيا، أصبحت

حقائق عينية تواجهها البشرية للمرة الأولى في التاريخ. ونحن لا نستطيع أن نلم بمعظم هذه المشكلات والتجارب المنوعة، ولكننا نذكر كمثال عليها ظهور أدب غوركي ومايكوفسكي وشولخوف والأعمال التي عالجت مشكلة ونتائج الحرب العالمية الثانية ومشاكل التحولات الاجتماعية الهائلة ضمن بنية «المجتمع الاشتراكي الجديد»، ومحاولات الكاتب القرغيزي «جنكيز إيتماتوف»[٤] - وإلى حدّ ما رسول حمزاتوف في داغستان بلدي- للكشف عن الجوانب السلبية البيروقراطية خلال الحقبة السوفييتية ولاسيما في صورتها الستالينية!

قضية «المثقف العضوي» التي طرحها المفكر الإيطالي «أنطوان غرامشي» هي الأخرى من قضايا العصر الأساسية التي تحتاج إلى قراءات كثيرة وإجابات عن أسئلة متداخلة؛ في حين كانت هنالك في العالم الغربي تتجدد المنجزات الفكرية والإبداعية والثقافية بما يتلاءم مع واقع انتصار الطبقة البرجوازية في أوروبا الغربية القديمة، وأمريكا الجديدة، وكندا، وأستراليا، واليابان... وكل ما يمكن أن نطلق عليه مجازاً العالم الرأسمالي أو غير الاشتراكي، في حين انشق كثيرٌ من الكُتّاب وأدانوا بعض ممارسات الغلو في العقائدية الاشتراكية واستغلال تلك العقائدية كوسيلة للربح والمنفعة السلطوية والاقتصادية، منهم «بوريس باسترناك» وسولجستاين، وغيرهما.

مهام المثقف العربي المعاصر

في هذه المرحلة التاريخية الخطيرة، في مرحلة السعي للتحرر الوطني لكل الأقطار العربية، في مرحلة محاولة الأمة العربية النهوض من سباتها العميق على الرغم من فشل التجارب الوحدوية (تجربة عبد الناصر، مثلاً) وانتكاسة الثورة الفلسطينية... في هذه المرحلة الخطيرة التي تصلَّبَ بها عود القوى الرجعية والصهيونية ووصلت الرأسمالية فيها إلى أعلى مراحلها الإمبريالية الاحتكارية الظالمة، فإن التاريخ يضعنا أمام مفترق طرق: طريق العبودية السياسية والاقتصادية والخضوع لإرادات القوى الاستعمارية والصهيونية الباغية، وهو طريق تصفية الثقافة الوطنية واضطهاد الفكر وانحطاط العلم والفن والأدب، أو طريق التحرر الوطني والقومي الحقيقي الذي يفتح آفاقاً رحبة من التقدّم والرقي بإلغائه الطبقات والاستغلال الطبقي وإشاعته الثقافة بين أوسع طبقات الجماهير العريضة؟!

وكما أن المبدع لا ينبثق من العدم، فإن عمله هو الآخر لا يجيء من عدم؛ إذ إنّ الفنان غالباً ما يضع في ذهنه وروحه مشروعاً ويعمل - مثل مهندس مُجدّ- لبناء وتحقيق ذلك المشروع.

فرياض السنباطي، مثلاً، كان مغرماً بالجري وراء ما هو عميق وبليغ وصعب المنال، وكانت القصيدة من أكثر ألوان الغناء صعوبة؛ إذ إنّه عدّ الشعر والموسيقا توءمين وصنوين لوجهي عملة واحدة.. وكان يسعى باستمرار للارتقاع بالمستوى الثقافي والفني للجمهور من خلال الموسيقا والقصائد المغناة، كما عبر عن هذا الطموح في إحدى مقابلاته الصحفية.

ولو تأمّلنا الأمر من وجوهه كلها لرأينا فَلاح الرجل في أنه جعل الإنسان العربي العادي، الذي كان يحب النغم الشرقي، يردد مع «أم كلثوم» بيت الشعر القائل: «**وما نيل المطالب بالتمني ولكن تؤخذ الدنيا غلابا**»، كما لو أن بيت الشعر هذا حقيقة عيانية واقعة، أي نَقَلَ هذا الإنسان من حالٍ إلى حال مثل كل فنان يسعى إلى التأثير فالتغيير وتحويل الفن والأدب إلى واقع معيش.

وحين نجح «السنباطي» في مشروعه هذا، كان قد نقل الموسيقا العربية الشرقية إلى مقام رفيع لم تصله من قبل حتى عند منجزات وإبداعات أستاذه «سيد درويش» على الرغم من وقار وجزالة وعمق ألحانه التي اتسمت بالطابع واللون الصوفي الفلسفي الروحاني المتأمل الذي لا يرتفع إليه إلّا قلة من البشر؛ ولعل هذه صورة من صور بحث الفنان ومسعاه الأبدي للوصول إلى ذروة المجد والطموح الخالد، بقدر ما هي صورة لقدرة الفنان الخلّاقة على التأثير في مجريات عصره أو دوره الفعال في الحياة الاجتماعية... وقد استعرض الكاتب الشهير «أبو فرج الأصفهاني» العلاقة الوثيقة بين الشعر والشعراء والمغنيين كفنانين وليسوا مجرد مؤدِّين، وذلك في موسوعته الكبيرة المسماة (الأغاني) رابطاً بين «الفئتين إذ يبدو الشعر والغناء، كما كان يجدر بهما أن يكونا منذ البداية، فنيّن في بوتقة واحدة، إلى جانب أنهما يتواكبان في شكل نادر المثال مع الموسيقا التي كانت تشكل جزءاً أساسيّاً من اللعبة الإبداعية الفكرية» كما ورد في مقالة إبراهيم العريس في جريدة الحياة(٥).

وما ينسحب على الفنان العربي ينسحب على الفنان العالمي، والعكس صحيح أيضاً، إذ إنّ لوحة بيكاسو المجيدة الخالدة «جرينكا» تصور قوة الإحساس بالمأساة والألم البشري، وكذلك الفزع الذي أصاب سكان هذه المدينة الإسبانية الصغيرة (٢٠٠٠ نسمة) الذين أبادتهم عنجهية وقذائف الطيران النازي، والتي صورها الفنان عام (١٩٣٦م) - والتي سيستمر تأثيرها على الروح الإنسانية لسنين طوال - إذ تظهر فيها جميع أفواه البشر والحيوانات مفتوحة تعبيراً عن الفزع والخوف وقوة الإحساس بالمأساة والدمار والموت!

وإذا انتقلنا من الأمثلة الفنية إلى أمثلة أدبية قريبة في حياتنا العربية المعاصرة فإننا سندرك الأثر الفعَّال الذي تركته قصص وروايات **نجيب محفوظ** على الحياة الاجتماعية والسياسية وعلى الأجيال في الوطن العربي عامة. وإذا اقتربنا أكثر نحو القطر العراقي سنلمس مثل هذا الأثر العظيم لأعمال «غائب طعمة فرمان»، ولاسيّما بعد أن تحولت بعض تلك الأعمال إلى دراما مسرحية ومنها «النخلة والجيران» على وجه التحديد والخصوص... والأمثلة في هذا الباب لا تعد ولا تحصى!

إذن، الموقف التاريخي هو المقياس الصحيح لحقيقة المثقّف وصدق الثقافة؛ إذ إنَّ الثقافة لا يمكن أن تُختزل إلى مجرد معارف مكتبية. إنها، وبالدرجة الأولى، سلاح نقدي وموقف يُعاش. والمثقف لا يمكن أن نختصره بإنسان قارض للكتب، كما أن السلوك الثقافي الصحيح ليس العدمية الفكرية والأخلاقية، أو سلوك التعالي على الناس والعيش في صومعة فكرية كانت أم فنية وأدبية، من أجل اقتناص الرؤى الجمالية التجريدية الميتافيزيقية عَبْرَ دوخة الرأس وابتذال الجسد الإنساني، بل إنّ الثقافة الحقيقية هي الموقف السياسي الصائب، هي الارتباط الجدلي مع الطبقات المُستغَلة (بفتح الغين) الفقيرة التي ستصنع التاريخ، والارتباط مع جماهيرها وقادتها المناضلين... هي الرؤية العلمية الصائبة.

المثقّف الحقيقي هو الذي يستطيع أن يدرك مهامه النضالية ويربطها بالإطار الصحيح للحركة الاجتماعية السائرة نحو الاستقلال الحقيقي، وليس الاستقلال الزائف التي تدعيه بعض الأنظمة العربية القائمة بقوة السلاح والدعم الصهيو/أمريكي، ونحو التحرر من الاستغلال الاقتصادي الذي تمارسه شركات النفط وغيرها من الشركات الإمبريالية؛ وذلك من أجل بناء عالم جديد... المثقف الحقيقي هو الذي يرتبط مع جماهير شعبه وأمته في مقارعة الاستعمار والرجعية والتخلف والأفكار الغيبية الغبية التي تولد الحركات الفاشية بأطر عقائدية لفظها التاريخ منذ أمد بعيد... المثقف الحقيقي هو ما أسماه المفكر الإيطالي «أنطونيو غرامشي» بالمثقف العضوي الفعال الذي يرتبط مع نسيجه الاجتماعي ويتغلغل بين صفوف جماهير شعبه ويحيا حياتها، مستكنهاً روحها ومحولاً رصيده الثقافي إلى قوة مادية خلّاقة من خلال وعي أبعاد الوضع التاريخي لأمته ومجتمعه، ومن خلال تحديد موقعه الصحيح من الإطار العام لذلك الوضع.

تلك هي المهمة الأساسية للمثقف العربي. أما المهام الثانوية فإنها تتحدد طبقاً لتطور أساليب النضال القومي والوطني، وطبقاً لتبلور هذا الشعار الثوري ضمن مرحلة تاريخية محددة وتتناسب مع ديالكتيك الحركة الثورية.

ضمن هذه المهمة الأساسية يقع على عاتق المثقف العربي رفض حلول التسوية الاستسلامية التي تسعى إلى تصفية البؤرة الأساسية في الثورة العربية، تصفية القضية الفلسطينية، من أجل فتح البحيرة العربية النفطية -وغيرها من الخيرات الطبيعية- أمام الرساميل الغربية الإمبريالية وسفن النهب الاقتصادي والإذلال القومي والثقافي!

إنّ ربط النضال الطبقي بالنضال القومي، وربط مصالح أكثر الطبقات ثورية بتطلع غالبية الشعب العربي نحو التحرر من القهر الاستعماري ورفض التجزئة المصطنعة، من المهام الأساسية الملقاة على عاتق المثقف العربي.

لكل هذه الأمور، وبسببها، فإن المثقف العربي مُطالب بوعي جدلي لسيرورة التاريخ العام للإنسانية عامة ولأمته خاصة، وفي الآن معاً، وعياً يحدد أهم مراحل التواصل بين الماضي والحاضر، بين التراث والمعاصرة، الأصالة والاقتباس، وعياً ديالكتيكياً ثورياً يستخلص من تاريخ الأمة العربية وتراثها أكثر الجوانب ألقاً وإشراقاً وتفجراً إنسانياً وثورياً ليضيفه إلى مستقبل الثورة العربية والعالمية.

ما الذي يمكن أن يضيفه المبدع لعصره؟

كثيرة هي مهام المبدع الخلّاق في شتى ضروب الإنتاج الفكري والإبداع الفني والألوان الأدبية المختلفة، إضافة إلى اهتماماته الاجتماعية والإنسانية والأخلاقية؛ فإنّ الاهتمام بما هو جمالي وتجديد فني في الأساليب وطرائق التعبير لا يقل أهمية عن اهتماماته الاجتماعية والطبقية.

كل الكتب النقدية ذات الطابع التقدمي الإنساني تقول إن المبدع هو ابن عصره، ابن بيئته ومجتمعه وتاريخه. هذا أمر لا جدال فيه، لكن ما الذي سيضيفه ذلك المبدع لهذا العصر؟ هذا هو السؤال. هل يكفي أن نُعبِّر عن العصر كما لو كنا مجرد مرآة عاكسة له ليس إلّا، أو علينا تجاوزه نحو عصور قادمة؟!

أعتقد أنّ صفة النبوي، المبدع الخلاق النبي، تكمن هنا في هذه النقطة على وجه التحديد بدءاً بسحر الفن الإغريقي العظيم الذي مجدته البشرية عامة، وكارل ماركس خاصة،

بصفته شكلاً من أشكال تفتح الروح، مع المرور بالشاعر العربي «المتنبي» وغيره من مفكرين ومبدعين خلّاقين، ورامبو الرائي، وشكسبير الأب كما كان بوشكين يحب أن يصفه، ودافنشي الذي مازالت ابتسامة «الجوكندة» تخلب الألباب وتحير العقول وتجد فيها آلاف التفسيرات المهنية الحرفية والتفسيرات الفلسفية والجمالية، وأيضاً بتهوفن الجبار الذي ألف آخر وأعظم أعماله السمفونية وهو أصم... دوستويفسكي الخلاق الذي قال يوما: «كلنا خرجنا من معطف غوغول»، من غير أن تقف القائمة عند كافكا الذي كان ينتمي إلى عصره - حتى كان يعاديه عداءً لا هوادة فيه على حدّ تعبير «بورسوف،ص ١٠٧»- وكذلك أزهار عباد الشمس لفان كوخ، وروايات فوكنر، وفرجينيا وولف، وتوماس مان، ونيكوس كازنتزاكيس... إلخ.

كل هذه القائمة، هي جزء صغير من قائمة أوسع عبّرت عن روح عصرها وتجاوزته نحو عصور قادمة لم تكن موجودة آنذاك... عبرت عن كل الإنسانية من خلال لغتها القومية الخاصة، فاستحقت صفة «النبوّة»؛ أكثر الصفات قدسية إذا ما اقترنت بالمبدع وهو يحرث في أرض «واقعه» وليس في سماء مجردة!

لا حدود ولا ضفاف لموهبة المبدع الخلّاق إذا ما أراد أن يفتح طرقاً جديدة لتفتح وازدهار الروح البشرية، واستشراف المستقبل مع تأكيد الوحدة الأصيلة الخلاقة بين التراث (التاريخ الإنساني والقومي لكل بلد) وبين المعاصرة... التطلع إلى المستقبل بتفاؤل غير زائف. ولعل هذا يؤكد الأمل والإيمان بمستقبل الإنسانية الوضاء، وهو فضيلة وخاصية تُميّز (الواقعية الاشتراكية) من باقي المدارس والاتجاهات والأساليب، من غير أن ننسى حقيقة وجود صعوبات كثيرة تحدّ من الطاقة الإبداعية الإيجابية وتدفع بعضهم إلى مشاعر الخيبة والإحباط والتشاؤم، وكل المشاعر السلبية التي لا يمكن إنكارها كصفات خَلقيّة أو مكتسبة، أو بعدّها شكلاً من أشكال الضغوط الخارجية التي تتحكم بالإنسان على نحو من الأنحاء.

وعلى الرغم من أن تاريخ الإبداع الإنساني عبارة عن (كُلٍّ مُوحّد) ولا ضير من عملية التواصل الإبداعي - أو ما يسمى اليوم بالتناص- غير أنَّ على كل مبدع خلّاق من أجل تأكيد بصمته الشخصية المميزة المتفردة أن يجد طريقه الخاص في العملية التسلسلية التاريخية المتداخلة للإبداع البشري؛ وذلك من أجل أن تبرز عبقريته وموهبته الحقيقية كما فعل دوستويفسكي، مثلاً، الذي لم يلتزم حرفياً بتعاليم وآراء (بيلينسكي - الذي وصفه بورسوف بأنه كان ذروة النقد الأدبي الروسي التقدمي يومذاك!)، بل شق طريقه الإشكالي الصعب، لكن

الخاص، في الموقف ورؤيا العالم وفي الأساليب الفنية التي جعلته أباً شرعياً لما يُعرف اليوم بالرواية البوليفونية التي أكّد الناقد «باختين» أنّها نقلة نوعية في تاريخ الرواية العالمية.

وإذا كان المبدع الخلاق لا يعبر عن ذاته وحدها، بل عن شعبه وعصره، كما يرى «بورسوف» في دوستويفسكي الذي يراه قد عكس سمات عصره، فإنّ مفاهيم العصر الجديد تطرح السؤال الآتي:

- ألا يمكن المزاوجة والتماهي بين التعبير عن الذات وعن الشعب؟ وإذا كان المبدع الخلاق هو ابن الشعب كما تقول بعض المصادر والمفاهيم الماركسية فلماذا هذا التعارض المفتعل: أفلا يمكن أن تكون الذات المبدعة الخلاقة موهبة إنسانية عامة (بالصفة الفلسفية المطلقة) تستمد مصادر إلهامها من مجمل تاريخ الخلق الإبداعي وليس من طبقة اجتماعية أو مدرسة فنية محددة؟!

هل بوسع المبدع أن يبقى على الحياد تجاه أو إزاء أفكار العصر الحاسمة، ولاسيّما بعد حربين كونيتين وصراع مرير طاحن بين معسكرين متناقضين ثم ظهور حروب القرن الجديد، الحادي والعشرين، والاستبداد الأمريكي والاستهتار الصهيوني خلال العقدين الأولين من هذا القرن؟!

هل الالتزام (كمفهوم أو معنى) هو غير المسؤولية الأخلاقية للمبدع أمام ما يجري في العالم، وضرورة إبعاد الشرور عن هذا العالم، ولاسيّما في مرحلته الزمنية (عصره)؟

لم تعد الحرب بين فئات وطبقات أو مجرد أنماط حياة، ولا حتى نُظماً اقتصاديةً مختلفة ومتصارعة، بل أصبحت بحكم ومفهوم العالم كقرية صغيرة، حرباً كونية على نحو من الأنحاء ولاسيّما أن (الولايات المتحدة الأمريكية) تريد هيمنة رأسمالها وصناعاتها الحربية على العالم؛ في حين ارتضت أوروبا العجوز بدور الذيل أو مجرد لحس الفتات، ولم يعد المبدع الخلاق يستطيع أن يعزل نفسه في «جحر» أو صومعة. إذ وَضَعَه الظرف التاريخي أمام بوتقة النار وجها لوجه، في قلب وعين المعركة. إن مياهاً جديدة تجري في أنهار العالم ولا سبيل للتفلت من هذه الحقيقة مهما كانت صادمة ومرّة لبعض الناس.

ومع دعوتنا للتفاعل الخلاق بين المبدعين وروح العصر فإننا لا نستطيع الموافقة على مفاهيم قديمة تشبه «سرير بروكست» وتدعو إلى المغالاة في العقائدية وروح التزمت بقدر ما ندعو إلى نظرة أكثر موضوعية وأقل تطرفاً، وإلى فهم ديالكتيكي حيوي متفتح ومتفهم لمفهوم (المثقف العضوي) عند غرامشي... المفاهيم التي أخذت باتجاه الدعوة لضرورة

خلق فن وأدب ملتزمين من دعوة بليخانوف ثم غوركي وشولخوف ومجمل النقد في المرحلة السوفييتية الذي كان يدعو إلى الالتزام بمبادئ التحليل الاجتماعي على حساب التحليل الفني والجمالي... إذ إنّ هذا الإفراط في أمر التمسك بالعقائدية، وبضرورة خلق فن وأدب خاصين بالطبقة العاملة - أو أن يكون الخلق الإبداعي منحازاً لهذه الطبقة- يُضعِف العمل الإبداعي ويخلخل بناءه، أو يعرقل مسيرة خطواته الجمالية والروحية والإنسانية.

مثل هذه المغالاة والإفراط يطرح سؤالاً: هل (البروليتاريا) هي الطبقة الوحيدة المعنية بالعقائدية؟ وهل المبدأ الطبقي هو الذي ينبغي أن يسود في المنجز الإبداعي أو عند نقد وتحليل الأعمال الإبداعية في جميع أوجهها ومناحيها؟!

يقر بورسوف في صفحة (١٨٩ من كتابه) بأن فلوبير لم يكن متحمساً جداً للعقائدية. إلّا أنَه بقي، على الرغم من ذلك واقعياً عظيماً؛ لأنه كان في جوهره كاتباً معادياً للبرجوازية.

أظن أنَّ العداء للبرجوازية لا يجب أن يكون حاسماً بمفرده - على أهميته- كمقياس للعمل الإبداعي الخلاق الذي تتكون بنيته العامة ونسيجه الداخلي المتشابك والمترابط من أمور عدّة، أمور متداخلة: ذاتية وموضوعية، آنية وتاريخية، اجتماعية وجمالية... إلخ. وهنالك كثير من الملاحظات النقدية الصائبة في الأدب الغربي التي تؤكد حقيقة أنَّ المغالاة في عملية التمسك الدوغمائي بالعقائدية تضر بالأعمال الفنية والأدبية وتخلخل بناءها.

وعلى مستوى الأعمال الأدبية العربية فإنني وقفت عند قصص وروايات المبدع المتألّق «حنّا مينه» وتعمقت في دراستها، فلمست صحة هذه الملاحظات النقدية الغربية ولاسيما حين وجدته يقحم أفكاره ومبادئه بطريقة مباشرة قسرية في بعض أعماله فيصيبها الترهل والاستطالة غير المحببة، أو يسعى إلى ليّ أعناق نماذجه (أبطاله) لتتطابق مع مفاهيمه الأيديولوجية العقائدية في طريقة بناء الشخصية المحورية (وأحياناً الشخصيات الساندة).

أما على صعيد الأفكار النقدية، التحليلية الاجتماعية، المباشرة فإنه يُلغي دوستويفسكي - أعظم أديب بحث في قضايا المجتمع والنفس البشرية- ووقف موقفاً سلبياً بالمطلق منه لأنه خاطب الشعب الروسي بضرورة الصبر والاحتمال «بدلاً من أن يحث الوطن ويهيج روح المقاومة» كما فعل غوركي الذي يعدّه مجيداً لأنه تغنى بأنشودة الصقر و(نشيد العاصفة)، في حين عدّ تولستوي روائياً محافظاً وحالماً... ووصف واقعية تورغينيف - إضافة إلى واقعية كل من دوستويفسكي وتولستوي- بالواقعية «النائحة» مقابل واقعية غوركي الرومانتيكية الثورية العالمية[٦].

ينطلــق «مينه» في رؤيته النقدية هذه من نظرية الانعكاس ومفهوم وظيفة الأدب الملتزم، ومهــام المبدع العضــوي (الحزبي)، وعدم الرغبة في توســيع ضــفاف الواقعية؛ لأن عملية التوســيع التي دعا إليها (روجيه جارودي) هي بمنزلة عملية «تسيّب» للواقعية، (ص ١٥٨ من المصدر المذكور أعلاه).

غيــر أن منطلقات «مينــه» في واقع الحال تنطلــق من رؤيته الأيديولوجيــة، أو من هذا الإفــراط في العقائديــة؛ لذلك كان يرفض بطريقــة واعية أو غير واعية، مباشــرة أو غير مباشرة، موقف تولستوي ودوستويفسكي من الثوريين البلاشفة. حتى لو حاججه بعض النقاد فإنه يمكن أن يتهاون مع القدرة الإبداعية الخلاقة لفنيهما، ولكنه لا يغفر الطابع الرجعي في بعض مواقفهما الفكرية ولاسيما من قضية الثورة.

أما موقفه من المبدعين الغربيين فلا يقل قســوة عن موقفه من الروس؛ إذ أنكر مواقف «جون شــتاينبك» لأنه كتب بنظرة مغايرة بعد زيارته لفيتنام، بل حاول الغمز من قناة وأسلوب فوكنر وجويس لأن هذا الأسلوب (لا يلائم القارئ العربي، ص ١٠٤) وأعلن الحرب على كافكا في صفحة (١٧٧) من كتابه المذكور آنفاً، الذي انتقد فيه أيضاً أفكار وآراء «فرجينيا وولف» وهنري جيمس وكل من لا يلتزم أو يتقيد بشروط وقوانين المادية الجدلية!

الكائن وما ينبغي أن يكون: من الواقع إلى الحلم

لو أننا حاولنا أن نرصد ونقيّم نتاج وموقف المثقف العربي إزاء هذه المهام التاريخية المنوطة به فيحق لنا عندئذ أن نتســاءل: هل اســتطاع المثقف العربي أن ينهض بهذه المهام ويرتفع إلى مســتوى الطموح؟ هل اســتطاع أن يتمثل تاريخ الحضارات الإنســانية والفكر التقدمي المعاصر ليدرس من خلالهما تاريخ أمته وشــعبه دراســة علمية موضــوعية، وليكشف عن الجانب المادي والمتنور في تراث الحضــارة العراقية والمصرية والعربية بوصفها قد ولدت وترعرعت في هذه الأرض وشــكلت البنية التاريخية والحضــارية والأيديولوجية لهذه الأمة؟ هل اســتطاع المثقف العربي اليوم أن يربط بين تمثله الحضــاري وتطوره الثقافي الراهن من أجل بلورة نظرية علمية تتلاءم مع ظروف المنطقة والمرحلة التاريخية التي نحيا في ظلها؟ وهل حدد القوانين الأساسية التي تفصل ما بين الخاص والعام، بين المطلق والنسبي، بين الكائن وما ينبغي أن يكون عليه؟

على الرغم من بعض الاستثناءات النادرة في هذا المضمار، فإن المثقف العربي لم يرتفع بعد إلى مستوى الطموح والمهام الكبيرة الملقاة على عاتقه.

حتى تلك الاستثناءات الجزئية جاءت كأعمال ثقافية من الخارج، أغلبها مكتوب بالأصل بلغات أجنبية ذات صيغة أيديولوجية أو بوضعية علمية معقدة وليست كإسهامات علمية سياسية وجماهيرية تسعى لتوحيد طاقات الطبقات المستغَلة (بفتح الغين) ومنظماتها اليسارية الثورية من أجل تشكيل حركة تاريخية شاملة تتصدى لمنازعة الاستعمار القديم والحديث، الاقتصادي والثقافي، وتحرر الأراضي المغتصبة وتلغي التجزئة، وتحقق مملكة الحرية الحقة في عالم المساواة والاشتراكية.

من أجل إبداع أصيل

ولو انتقلنا من المهام الكبرى إلى المهام الأقل حيوية وخطورة، من الفكر والسياسة إلى الأدب والفن، من دون أن ننسى بالطبع العلاقة العضوية الديالكتيكية بين الطرفين والمهمتين، بين البنية المادية التحتية وما ينهض عليها من صرح أيديولوجي، فمن حقنا أن نثير تساؤلات كثيرة أيضاً:

هل استطاع المبدع (قاصا كان شاعراً أم فناناً) أن يستغل حقاً كنوز حضاراته العظيمة كتمثله للإبداع المعاصر ليجسد لنا نموذجاً إبداعياً راقياً يحوي على نحو مدهش شمولية الرؤيا وعالمية الطموح والإحساس بالجميل وخصوصية التعبير والأداء والمواقف في آن واحد؟ هل استطاع المبدع أن يجسد حركة الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية؟ وأن يرسم لوحة صراع الطبقات والتحولات التاريخية؟ وأن يتابع تغير العلاقات الاجتماعية والأخلاقية نتيجة لتبدل الحياة المدينية والريفية على صعيد قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج في آن؟ وأن يرصد نشوء أنماط وظواهر حياتية جديدة، واندثار قيم وأعراف ومواقف قديمة؟ وأن يفرز الملامح المأساوية عن الملامح المشرقة، ويرصد القوانين الأساسية كما يتنبأ بالتحولات والنتائج القادمة في الوقت الذي يربي عند شعبه الروح الاجتماعية والأخلاقية والإنسانية، ويزيد من إحساسه الحضاري والجمالي ويعمق وعيه السياسي ويوسع أفق مداركه وطموحاته الإنسانية؟

هل استطاع أن يقوم الفنان أو الأديب أو المبدع بهذه المهام؟!

هنا نجيب أيضاً بالنفي، ونؤكد أن الاستثناءات نادرة - ونادرة جداً- على الرغم من النشاط الملحوظ في هذا المضمار والذي يبعث على التفاؤل إلى حدٍّ ما.

مهام وآفاق النقد الإبداعي

النقد بقدر ما هو عملية إبداعية في حدّ ذاتها، أو شكل من أشكال الإبداع، إن كان على صعيد الفن أو الأدب؛ وبقدر ما يعبر عن مهام حضارية واجتماعية وإنسانية، بيد أنه مرتبط في التحليل الأخير مع وجود وفرة من هذه «الأشكال الإبداعية» ليقوم النقد بمهمته التي كما قلنا لا تقل أهمية عن الحالة الإبداعية في عموم النتاج الأدبي أو الفني، التي ستصير جزءاً لا يتجزأ من عمومية العملية الإبداعية الشاملة.

وبما أنّ الموهبة هي حقيقة ذاتية بالدرجة الأولى، على الرغم من عدم انفصالها عن السياق العام للتطور الروحي في مجتمع ما من المجتمعات، فإنّ النقد يقوم بمهمة التعبير عن هذه الموهبة الفردية ضمن الإطار أو السياق العام للمرحلة التي وصل إليها ذلك التطور... ومهمة التعبير هذه ليست مجرد إلقاء الضوء والإنارة والكشف بقدر ما يُفترض فيها النضال من أجل بلورة وصقل هذه الموهبة الإبداعية لتكون صادقة مع نفسها، ومن أجل أن تتعمق وتنمو وتزدهر؛ حتى إن اضطر النقد إلى استخدام بعض وسائل الكشف والردع وتقديم الملاحظات السلبية التي تعني البناء الإيجابي وليس التهجم أو التركيز على المثالب فحسب، وذلك من أجل الدفع بالعملية الإبداعية نحو مسارات أفضل من الرقي والتطور الخلّاق!

ومع حقيقة أن عملية النقد تتعامل أحياناً، وبالدرجة الأولى، مع المواهب الإبداعية الراسخة التي حققت حضوراً قوياً وعميقاً في المشهد الثقافي (ولاسيّما الفني والأشكال الأدبية)، غير أن المزيّة الريادية في عملية النقد الإبداعي الصحيح تسجل سبقاً حضارياً وإبداعياً صميماً وأصيلاً في محاولة الكشف عن براعم الإبداعات الأولى في كل عمل أو منجز فني/أدبي يشق طريقه نحو ساحات الإبداع فيما يمكن تسميته بالمواهب الفتية جديدة التفتح - على الرغم من صعوبة وحساسية هذه المحاولة- تسعى إلى عملية خلق جسور تواصل ونقاط انتقال بينها وبين الأجيال أو المواهب التي حققت حضورها في (ساحات الإبداع).

من هنا يمكن القول إن عظمة النقد الإبداعي الصحي السليم تكمن في هذه الإسهامات الفعالة والخلّاقة في عملية الانتقال التدريجي، والبناء الإيجابي، كجزء من عملية الدفع بالمسار العام في عملية التطور الفني والأدبي وعموم الإبداعات والإنجازات الجمالية ضمن بنية اجتماعية معينة ومرحلة تاريخية محددة، لكنها غير منفصلة عن كلية وشمولية وعالمية

الإنجاز الثقافي والحضـــاري للإنسانية عامة؛ إذ إنّ الإنسان - والإنسان بالدرجة الأولى- هو الغاية والقصد بقدر ما هو الوسيلة في عملية الارتقاء الروحي هذه!!

أما على صـــعيد النقد الأدبي الحديث (المعاصـــر) في الوطن العربي، فليس هنالك ناقد كبير أو جماعة نقدية أو مدرسة نقدية ثقافية متكاملة استطاعت أن تُغطي المرحلة التاريخية، وأن تتابع الإبداعات الفنية والأدبية متابعة شـــاملة ودقيقة؛ من حيثُ فرز الغث عن الســـمين والاهتمام بالبذرات الطيبة خاصـــة، والتحليل والرصـــد والكشف، والاســـتقراء والاستنباط فالاستنتاج والتعميم، مع الكشف عن القوانين الخاصة والعامة في عمل كل مبدع وفي الحركة الإبداعية عامة إن كانت شـــعرية أم قصصـــية أم مسرحية أم تشـــكيلية. وتأكيد قيّم حضارية فكرية وفنية لا غنى للعمل الإبداعي عنها، ثم تعميق الوعي الأيديولوجي والفني عند كل مبدع وتنمية مشاعره وأحاسيسه الجمالية مع تفجير طاقاته الروحية.. وأخيراً التأثير على الحركة الإبداعية ككل والنهوض بها إلى مستوى الطموح الإنساني وبالاتجاه الحضاري المتقدم الذي يلغي اســـتغلال الإنسان لأخيه الإنســـان، كما يلغي الفروق بين العمل اليدوي والفكري، وبين المدينة والريف، وبين الرجل والمرأة... إلخ.

من خلال هذه المؤشرات والطموحات نستطيع أن نحاكم الناقد مثلما نتحاجج مع المبدع والمفكر لتنمية روح المســـؤولية لديهما، لإعادة الوجه الناصـــع لحضـــارة الشرق وإبداعات الأمة، من أجل القضاء على الهوة بين الماضي والحاضر، وبين الشرق والغرب، وبين الشعوب والأمم... من أجل تغيير الإنسانية قاطبة.

وعلـــى الرغم من كل هـــذه الملاحظات النقدية التـــي طرحناها، والتي نظـــن أنّها ذات طابع إيجابي حريص على خلق ما أســـميته بالجماعة النقدية أو المدرســـة النقدية الثقافية المتكاملـــة، فإننا لا ننكر الجهود المبذولة في عالم النقد الإبداعي عامة، والنقد الأدبي على وجه التحديد - ولاســـيّما الجهود الفردية والأكاديمية- أو نصـــل إلى حكم نقدي ووجهة نظر نقدية فضفاضـــة وغير دقيقة، ذات طابع تعميمي، يفهم من ســـطورها ما معناه «**غياب النقد الأدبـــي لدينا، أو على الأقل شـــبه غيابـــه**» كما ورد في مقالة الدكتور «جودت فخر الدين»: هل لدينا نقد أدبي؟! التي ناقشها الشاعر والناقد دكتور «عبد العزيز المقالح» وخالفها في بداية بحثه، ثم عاد واتفق معها، كما ورد في كتابه المعنون «مدارات في الثقافة والأدب»(٧).

المصادر والهوامش

(١)- بوريس بورســوف، (الواقعية اليوم وأبداً)، منشــورات وزارة الإعلام العراقية، عام ١٩٧٤م، سلسلة الكتب المترجمة، رقم ١٩، ص١٦٠- ١٦١، مع إغفال اسم المترجم، وهو أمر مستغرب.

(٢)- مقالة (ياسين سليماني)، مجلة المعرفة، العدد ٦١٣، تشرين الأول، عام ٢٠١٤م.

(٣)- محمد مفيد الشوباشــي: الأدب الثوري عبر التاريخ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، كانون الأول، ٢٠١٤م، سلسلة كتاب الجيب، هدية مع مجلة الموقف الأدبي، ص٢١٩.

(٤)- تُراجع دراستنا عن إيتماتوف في مجلة الآداب العالمية (السنة الأربعون، عدد ١٦٨، خريف ٢٠١٧م).

(٥)- «الأغاني» لأبي فرج الأصفهاني (تاريخ العرب في شعرهم والموسيقا)، جريدة النور السورية، عدد ٦٩٣، ١٤ تشرين الأوّل، ٢٠١٥م، نقلاً عن جريدة الحياة.

(٦)- كتاب مينه «كيف حملت القلم؟»، الطبعة الأولى، منشورات دار الآداب، ١٩٨٦م.

(٧)- د. عبــد العزيــز المقالح: مدارات في الثقافة والأدب، كتاب مجلــة دبي الثقافية، رقم ١٩، كانون الأول، ٢٠٠٨م، ص١١٣- ١١٦.

بين الوطن والمواطنة

محمد خالد عمر

الوطن

إنّ الوطن في التعريف اللغوي الذي يعني محلّ السكن تعريف وتعبير سطحي وقاصر لا يعطي معنى الوطن الحقيقي إلا بعد أن يتحوّل مكان السكن هذا إلى رابطة انتماء اجتماعي وسياسي وقانوني. إنه الجغرافيا التي تعيش فيك وليس شرطاً أن تعيش فيها بالنسبة إلى الفرد. أمّا بالنسبة إلى الأمة فهو الجغرافيا التي تعيش عليها وتعيش في نفس وعقل وقلب كل واحد من الأمة. وإنّ أي أمة في الأرض لا يمكنها أن تكتمل إلا إذا بنت أركانها على أرض تخصّها، فالأرض جغرافيّة خاصة تقوم على بقعة معينة من الكوكب. والمكان روح وله ذاكرة يحمل فيها كل ما كُتب وما سيُكتب على الإنسان من أحداث، ويؤسس لعلاقة تقوم على وشائج نفسية وروحية، فصانع الحدث يحقق حلم الأجيال، ويرفع مكانة التاريخ، ويخلّد الجغرافيا، وبتخليدها تتحوّل من أرض موصوفة إلى وطن يفتديه أبناؤه بدمائهم، وهو يؤمّن لهم الحياة الكريمة. فنبوخذ نصر مثلاً أقام التفرّد وحرر البقاع من الغزاة في فلسطين، وأقام لوطنه الوجود.

نعم كان الوطن يمثل لدى العرب مفردة وجودهم كله، وعلى هذه البقاع قامت العروبة بكل القبائل والممالك التي عاشت على أرضها بكل حضاراتها الباقية والبائدة، وبألسنتها ولغاتها التي هي بمنزلة لهجات خاصة بكل مملكة، تتبع لغةً أمّاً هي اللغة العروبية فإنّ أرضها

وأوطانها بمجملها هي الوطن العربي، وشعبها يسمو بممالكه بأخلاق عربية، وسلوك عربي «أكادي وكلداني وآشوري وفرعوني وأمازيغي». على هذا الوطن العربي أقامت العروبة مجدها التاريخي، وأرض هذا الوطن حباها الله بالمباركة والتقديس، وقد أصبح وطن العروبة «مهد الرسالات السماوية، وملعب يفاعتها، ومربض دفاعاتها، وموطن مقدساتها، وقاعدة انطلاق تاريخها، ومبنى ومعنى حضارتها». فلا يمكن أن يتصوّر الإنسان نفسه بلا وطن يمارس على أرضه حريته التي تتناسب طرداً مع حرية الوطن، فبقدر ما يكون الوطن عزيزاً نكون جميعاً أعزاء. والوطن بمفهومه الجغرافي والسياسي والأخلاقي كلّ لا يتجزأ، وهو ذلك الدفء الذي يحتضن أبناءه فيمنحهم هوية الجغرافية ومنهج القيمية والأمن والأمان. يقول الإمام عليّ كرّم الله وجهه: (لا خير في الوطن إلا مع الأمن والسرور)(1).

وعلى هذا تكون المَوَاطِن التي يمكن أن يقطنها الإنسان كثيرة، إلا أنّ الوطن الذي يسكن عقله وفكره وجل اهتمامه واحد. وهو بالنسبة إلى أمتنا كل البقاع، التي قطنتها القبائل، والممالك أغصان شجرة الأمة، صحيح أنهم كانوا يتنقلون بحثاً عن الخصب لكنّ الصحيح أيضاً أنهم كانوا يتنقلون ضمن دائرة الوطن الواسعة. وهو شعور متجذّرٌ يمتد عمودياً حتى يصل الأرض السابعة، ويمتد أفقياً ليصل كل ذرة تراب ربطت تاريخياً بجهد هذه القبائل بكل مشاريعهم، وينبغي أن يشعر الإنسان أنّه في وطنه إنسان، وكيان وكرامة لا يبيعه، ولا يساوم عليه ولا يخذله يدافع عنه، فيبذل روحه في سبيله.

المَواطِن

من دون شك لا يمكن أن ينتقل مفهوم الوطن إلى القداسة إلا إذا عُمّد بصرح لا يموت، وبدم خالد يفديه، ومن مفهوم الوطن المقدس ينبثق مفهوم المواطنة. وهنا ينتقل السؤال عن المواطنين وليس عن أفراد، وتنتقل صيغة التساؤل لدى هذا المواطن إلى من نحن؟ بدلاً من التساؤل من أنا؟ وما غايتنا؟ بدلاً من تساؤل ما غايتي؟ وللإجابة عن هذا السؤال الكبير الذي يدخلنا فوراً في معمعة المسؤولية والأمانة نقول: لقد قيل من عرف نفسه وخبرها استطاع أن يقودها. فهل ندرك أننا ثمرة الحضارة التي عمرها ستة آلاف عام؟ هذه الحضارة التي طابقت مسيرتها في كثير من الأحيان بين وعيها المعرفي والسلوك، فأفرزت نخباً واعية مدركة قادرة على توجيه الدفة واختيار الربان، فكانت قيادات خطّت طريق المجد، وعلت بأماناتها حتى صارت أهلاً للأمانة.

وقبــل تعريف المواطن نقول: كما أنّ الوطن يتخطّى مفهوم الجغرافية المحســوس، إلى مفهوم القداســة، يتخطّى مفهوم المواطن مفهوم الفرد، الذي يســكن على جغرافية معينة، أو يتبع سياســياً لنظام معين أو ســلطة بعينها. ومنذ أرسطو كان مفهوم المواطن له تعريفه الأبعد من مفهوم السكن. يقول أرسطو: (لا يكون المرء مواطناً بفضل الإقامة في المكان فحسب، وذلك لأن الأجانب والعبيد يشاركون في الإقامة أيضاً مع المواطنين لكنهــم ليســوا مواطنين). أمّا أفلاطون فإنه يقسّــم الناس إلى أهل المدينة الفاضــلة، وأهل المدينة الفاســقة، وأهل المدينة الضــالة، وأهل المدينــة المبدّلة. وبغض النظر عن العنصــرية التي انطلق منها أرســطو إلا أنّه في الوجه الآخر كان يؤكد أنه ما كل من قطن أرضــاً أصبحت وطنه. وهكذا كان أفلاطون يعاير اعتماداً على الجانب الأخلاقي، والسلوك المتّبع.

أمّا في الوقت الحاضــر فبلا أدنى شك تطوّر مفهوم المواطن فأصبح يشمل كلَّ إنسان يعيشــ فــي الوطن، ويعيش الوطن فيه وبه، ويعيش له، فيقوم بواجبه تجاهه، ويشــعر أنّه لا يحق لأيّ أحد يعيش على أرض الأمة يملك معنوياً أكثر مما يملك هو من حصّــة. فأي مُواطن له حصّة في أرض الوطن وسمائه، وله حصة في فرحه وأتراحه، وعليه واجب ما تســتوجبه الأوطان. فالمُواطن بشــكل عام له حق وعليه واجب، ومتى أدرك واجبه، وقام به يســتحق أن يطالب بحقه على الوطن، وحقه على إخوانه المواطنين في مجتمعه كله. وحقــه الأول في الحياة والحرية والكرامة. وهذا يوضّــح لنا كيــف أنّ الوطن مفهوم أكبر من الجغرافيا وحدها، وأوســع من التاريخ وحده فهو يجمع بينهما. وهو باختصار يساوي مفهوم الأمة فكما الأمة تبدأ من أصغر وحدة تضم الأمة. كذلك الوطن يضم كل ذرة تراب تتكوّن منها أرضــه. فهو كالذرة تتحطم ولا تنقسم، والمواطن الصالح الصادق والمخلص والوطني هو الذي يكون ولاءه للوطن والتقيد بانتمائه وقوانينه. لكنّ هذا المواطن الصالح يريد أن يحصــل على حقوقه في وطنه وعلى أرضه، وينعم بالحرية والأمن والأمان. يقول آلان تورين: (تتأكد حرية الإنســان عندما يعدّ نفســه مواطناً). فــإذا كانت حرية الوطن تبــدأ من جلاء القوات الغازية فإنّ حيرة المواطن تبدأ من جلاء النفوس وتخليصــها من الأفكار المتطرّفة، والعبودية الكامنة للنفس أو للآخر، وهاتان الفكرتان تكملان بعضــهما بعضــاً فلا حرية لمواطن والوطــن محتل، ولا حرية لوطن ســكانه عبيد. فحرية الوطن هــي المكوّن الأهم والقاعدة الأولى والأولى لبناء حرية المواطن. وقد أقر «إعلان حقوق

الإنسان والمواطن» عام (١٧٨٩م) أربعة حقوق طبيعية للإنسان لا يجوز المساس بها: «حق الملكية، حق الحرية، الحق في الأمن، الحق في مقاومة الظلم والاستبداد». وقد عدّت المادة ٣٣ من النص الثاني لإعلان حقوق الإنسان والمواطن الصادر في (١٧٩٣م) أن حق مقاومة الظلم هو النتيجة الطبيعية لحقوق الإنسان الأخرى. أما «إعلان حقوق وواجبات الإنسان الاجتماعي» الذي أقر أيضاً في (١٧٩٣م) فقد جاء في مادته العاشرة أن الحقوق هي (المساواة، والحرية، والأمن، والملكية والضمان الاجتماعي، ومقاومة الظلم. واعتبرت المادة ٤٤ أن لكل مواطن الحق في مقاومة الظلم، ويحدد شكل المقاومة في الدستور».

والآن بعد تعريفنا للمواطن والإشارة إلى حقوقه يمكننا تحديد مسؤوليته تجاه بلده، وهي أن يعرف واجباته تجاه وطنه فيقوم بها، حتى لا يلحق الضرر بغيره، ويعرف حقوقه فيقنع بها، ولا يطمع بغيرها. وهذا يدخلنا في واجب الإشارة إلى واجبات المواطن؛ إذ لا يمكن أن يقوى ويرقى مستوى الحس بالمسؤولية إلا عبر التركيز على الحالة التربوية؛ وهذا يرجعنا إلى الاهتمام بتربية الطفل على ثقافة الواجب مقابل ثقافة الكسب الذي يعدّه صاحبه من حقّه، علماً أنّ الحقوق ينبغي أن تتوافر لجميع الناس بشكل متساو لأنهم شركاء بها؛ لكنّ هذه الحقوق لا يمكن أن تتوافر إلا إذا قام أفراد المجتمع بواجبهم. وعليه يصبح المواطنون: هم جمع المُواطن، وهم أصحاب الحق في الوطن الذي ينتمون إليه، ويقيمون معه علاقاتهم الحميمية والحياتية المتشعبّة بالحب. إذان، هم ليسوا رعايا؛ بل هم جزء من ذاكرة المكان، فنحن عندما نحتفي ببابل، وماري، وإيبلا، وتدمر، وأوغاريت، ومكة المكرّمة، والكعبة المشرفة نحتفي بمهد القداسة. وكما نحتفي بالرسول محمد، نحتفي باليمن وسد مأرب، والمدينة المنوّرة التي أضحت منوَّرة بدولة العروبة والإسلام، ونحتفي بالقدس وبقاعها وما حولها، ونحتفي بالرسول عيسى بن مريم مولداً، وبمحمد بن عبد الله عارجاً في أهم وأغنى محطاته، إذ احتضنته أرض العرب بكل بقاعها وشمخت بأبنائها العرب في اليرموك والقادسية، وعين جالوت، فأحدثت هذه الذاكرة علاقة جدلية بين الأرض الوطن والإنسان.

لذلك كان الوطن قاعدة تكوين الأمة، عندما تقوم الأمة على قاعدة الوطن، ومنه يُعرَّف الوطن، وتُوسَم الوطنية كصفة شاملة لأبنائه الذين يتمتّعون بكل أطيافهم بالحقوق، ويخضعون بكل أطيافهم لواجبات الوطن عليهم، وهنا يبرز دور ومسؤولية السلطة

القائمة التي ينبغي أن تحفظ حقوق المواطنين بكل انتماءاتهم. مع اختلاف المواطنين بفاعليّتهم فالفاعلية حق يضاف لحقوقهم، وهم بالمقابل لا يدافعون عن وطن ليسوا فاعلين فيه.

الوطنية

هي باختصار شديد حبّ الوطن وبناؤه، وإعماره بالحب والدفء والفاعلية، والدفاع عنه بكل تفاصيله ومكوناته، والحفاظ على وحدة وتماسك المجتمع. وإنّ أكثر ما يضر الوطنية:

١- حالة التفتيت الطائفي، الذي هو حالة عشائرية تتقنّع بقناع الدين، وتعود بالإنسان أكثر من ألفي عام إلى الوراء، فتضرب عنده الشعور بالانتماء إلى الأمة والشعور بالانتماء إلى الوطن، وتفقده علاقته بأخيه المواطن المنتمي إلى طائفة أخرى، فتفقده إنسانيته، وتضرب المفاهيم رأساً على عقب، ويصبح الفرد الصالح بنظر القاصرين هو الذي يحقق مصالح الطائفة. وهذا يضرب في الصميم مفهوم الصلاح.

٢- حالة الذوبان في الآخر أو تبعيته إذ ينسى نفسه ويتغاضى عن تميزه وحريته وكرامته.

إنّ الانتماء الديني لا يتناقض مع الوطنية، فالالتزام بالمواطنة التزام بالجغرافية وبأهلها والتزام بعقد مجتمع «العدل والحرية، وكرامة الإنسان، وما غاية الدين إلا إقامة مجتمع متكافل متضامن يسوده العدل، ولا يقوم المجتمع إن لم يكن له أرض محددة بعينها تلم شمل الجميع وتستوعب جهد الجميع. يقول ربُّنا جل جلاله: **﴿لَقَدْ أَرْسَلْنَا رُسُلَنَا بِالْبَيِّنَاتِ وَأَنزَلْنَا مَعَهُمُ الْكِتَابَ وَالْمِيزَانَ لِيَقُومَ النَّاسُ بِالْقِسْطِ وَأَنزَلْنَا الْحَدِيدَ فِيهِ بَأْسٌ شَدِيدٌ وَمَنَافِعُ لِلنَّاسِ وَلِيَعْلَمَ اللَّهُ مَن يَنصُرُهُ وَرُسُلَهُ بِالْغَيْبِ إِنَّ اللَّهَ قَوِيٌّ عَزِيزٌ﴾** (الحديد: ٢٥).

المواطنة

إنّ مفهوم المواطنة الحقيقية يمنح المواطن معرفة ذاته التي هي جزء من ذات الأمة، ويصبح المواطن أحد أركان تشكيل المجتمع، ويعني بشكل من الأشكال الوطنية، ومسؤولية المواطن وحقوقه في الحرية والمساواة أمام القانون. ولأنّ المواطَنة حالة ولاء وانتماء كامل للوطن تُحمّلنا مسؤولية وواجبات انتمائنا، وهي حالة رقي غير ملتبسة ترفض مفهوم

الرعايـــا، ولا تدخل في زواريب التفرقة والتمزيـــق. وقد وقفت الدول الطامعة، ومن يعمل في مداراتهم تحقيقاً لمصالحها عقبة أمام تحقيق مواطنتنا، فأدخلونا في الطائفية، وصار الواحد منّا مهما ســـما كالذي يتخبطه طائف من المسّ، يعيش وفق ارتجال غير محســـوب خارج الخطط والبرامج، التي تحفظ ما يجب أن يحتفظ به، وتنمّي الجانب واجب التنمية بتشـــكيل جبهة موحدة البناء والمصير تعلو المقدمة، وتضـــمن وحدة الجماعة المتراصة وسيادتها. بقدر ما تعني هذه الجبهة العلو تعني التضحية والمجابهة الأصلب. عندما تكون تأدية الواجب تجاه الوطن، ويصبح واجب المواطن لوطنه حقّ الوطن عليه، إذن، بمواطنته يملك حريته.

الهوامش

(١)- مؤتمر المواطنة، كلمة الشيخ علي فضل الله، بيروت، ٢٠١٥م، ص١٤.

قراءة في قصص حيدر حيدر

عوض سعود عوض

إن الكتابة عن قصص الروائي والقاص حيدر حيدر فيها كثير من الحذر، لأن قامة أدبية بمكانته تحتاج إلى نقد يوازي ما كتبه، كما أن محاولة تفكيك نصوصه وإعادة تركيبها والتجول عبر زمانه ومكانه، وتخيّل مدى قدراته، والوصول إلى مضمرات النصوص، يحتاج إلى دراية بالنقد بشكل عام ونقد القصة بشكل خاص، للولوج إلى موضوعاته وشخوصه والأحداث التي تحدَّث عنها.

مثل هذه القصص يتفرد بكتابتها الأديب حيدر حيدر، فهو القادر على توظيف المكان وجعله يتحدث عن ذاته، ليس بشكل منفصل عن القص، بل في القص، بحيث يتحول هذا المكان كأحد شخصيات القصة وأحداثها، وهو -أي القاص- قادر على توليف وإبداع لغة توازي هذا الكم الهائل من الجمال المتوضع في كلِّ قصة من قصصه.

أعتقد أن حيدر حيدر كروائي بالدرجة الأولى، يعامل قصصه كما لو كان يكتب رواية، فهو لا يكتب قصته دفعة واحدة على ما أرى. بل يرسمها في خياله، ويحشد لها كماً من المفردات والصور الفنية التي يتفرَّد بها. ثم يكتب قصته بروية وتأن. لِمَ الاستعجال والزمن مفتوح أمامه، وفي العمر متسع؟ فتبدو القصة بتقسيماتها متكاملة البنيان، ولهذا فإنه يحبُّ الاستفاضة ويبتعد عن الاختصار والتكثيف حتى لا يشوه نصه. لِمَ التكثيف والكون أمامه واسع؟ بحر، وسماء تبدو له أختاً تقابل الأرض، وتطل عليها من علٍ، أما البحر فيزنر الأمكنة

ويرسل مده عبر الرياح إلى ضيعته «حصين البحر»، ولهذا لم يهمله فأخذ جانباً مهماً من قصصه. ولهذا فإن كلَّ الواقع المادي المحسوس والمتخيل يدفعه ليولّد الأحداث من الحدث ذاته، ويولد الشخوص من الشخصية ذاتها، وتتوالد الأمكنة من مكانه بطريقة بارعة وفنية، إذ يشعرنا أنه مهما طار وابتعد عن النص فإنّه لا يغرِّد خارجه، ومن هنا يمكننا أن نقول إن الروائي والقاص حيدر حيدر قد امتلك أسلوبه الخاص به، الذي لا يوازيه أي أسلوب آخر.

إن الحسَّ الجمالي لدى الأديب حيدر حيدر يفيض جمالاً في موضوعاته وشخوصه والمكان، فمن خلال الوصف نلمس البيئة وجغرافيتها. وإذا سألنا أنفسنا لماذا هذا الوصف الجميل والرائع؟ ربما للتعويض عن فقر الحياة الاجتماعية، فتبدو القصص كاشفة عن مسرح هو حياة القاص وفكره والأحداث التي تناولها في المكان والزمان، فالقارئ لقصصه يحسُّ بعاطفة الزمان في القصص، ويحسُّ أيضاً بعاطفة المكان وجمالياته التي تكاد لا تخلو قصة منها.

في قصة (الصدع والهجرة) يصف الريف كما يراه ويحياه: «تنحدر العينان من الريف الفارش أعالي الجبال والسفوح بأشجاره وزهو لياليه المقمرة في سهرات الصيف، منسابة نحو السهول المتاخمة للساحل حيث تتناكب مروج الفستق الخضراء، وتنهض كالنبال مزارع السمسم فوق فسيح الأرض، تميلان صوب الجنوب حيث تتضارع شجرة الجميز القديمة، عملاق السهول الخضر وحارسها، تطل من فوق عصورها الرحبة قيصرية شامخة، كتمثال إغريقي مبسوط السواعد، يشير نحو جنده الغافين في أسرَّة السهوب، تقص حكايا البشر المهجرين الذين بددتهم المسافات. من تخطفه البحر، ومن اعشوشبت الأرض على لحده، ومن هو قيد الموت». (ص٣٢) من قصص (حكايا النورس المهاجر).

كما أنه وصف دمشق ملهمة الأدباء في قصة «هذا البلد الأمين» فيتحدث عن أماكن خَبِرَها، عن شوارعها وأرصفتها ونهرها، فهي مدينة مخضرمة ومع ذلك ما تزال فتية لا تهرم على الرغم من أنّها من أقدم مدن العالم، عمرها بعمر الزمن، وهي بخبرتها وسكانها وبطبيعتها تدفن أحزان أناسها والقادمين إليها، فمن يأتِ إلى دمشق عابر سبيل قد يتحول إلى مقيم. مدينة تسرق الضوء من مقل أحبائها وتعيده إليهم، نساؤها تعلمن كثيراً من بيئتها ومن أهلها ومن الطقس، يصادقن المكان والزمان الماضي والحاضر ويرسمن مستقبلهن: «**داخل دمشق شوارع عريضة ومضاءة، بعضها تتسامق على منكبيه أشجار السنسرخت والصفصاف الباكي وتمتد غيضات الياسمين الرطب، وبعضها الآخر استلقت في وسطه أحواض دائرية**

مــن الرخـام الأبيض، نبت فيهـا الزهر ووازته الحدائق المشـذبة، وعلى جانبيـه أتلعت أبنية بيضـاء وملونة، مريحة وخاصة، غير أن شارع الصالحية الكامد والعاري من الشجر والضوء؛ كان طريـق الهجـرات المسـائية، على كتفيه تترنح خطوات الناس، وتشـيل محسـورة كسـيرة عيونهم القلقة» (ص٤٨).

وها هو في قصة «الومض» يرى أن المكان يتجه نحوه، وعندما يفعل المكان ذلك، تمسكه يدٌ خبيرة بالفن فتصـوغه كما تفعل اليد الماهرة في صـياغة الذهب: «هل قلت إنني أقصـد مكاناً ما؟ ربما، وربما لا أقصد أيما مكان محدد، ما أشعره أنَّ المكان يتجه نحوي، وأنا أسرع نحو غبطة متوقعة تحمل رنيناً مزمناً، في نفسي التي أزمنت تعاستها، إنَّ ذلك الاتجاه يبدو لي رائعاً مغطى، أخاف كشفه». قصة (الومض)، (ص١٣٥– ١٤١).

براعة الوصـــف تتأتى في وصف الإنســـان، ومَنْ أحق وأروع من الأنثى بالوصف؟! أوصاف جميلة ســبغها على النساء اللاتي تربعن في قصصه، فمن مشاهداته ثمة نساء يمنحن النص ألقـــه وفتنته، وهن يتمايلن على ضـــفة نهر بردى: **«على الضـفة المقابلة تسير امرأتان بين الحشـد، وهما تتمخطران في عذوبة المسـاء. نحراهما أملسـان وسـامقان، والزهو جلي في المشـية الأنثوية الواثقة، وهي ترج الكفلين السـائبين تحت ثوبين أسبلا برخاوة، تكاد الريح لو هبت ترميهما بغير عنف. كانتا تعرفان ما الذي يحدث من الخلف على الرصيف المجاور، فتزداد ولهاً ودلالاً».** قصة (هذا البلد الأمين)، (ص٥٢).

إن مثل هذه الأوصـــاف وغيرها تعبِّر عن رؤيا فاحصـــة وعارفة للأنثى وكيف تفكر، وما معنى مراقبتها ونظرة الآخرين لها بإعجاب ومحبة.

يجيد القاص وصـــف الغجرية، وما تفكر به، ومســـتقبلها المظلم لهـــا ولمن معها، وعلى الرغم من الفنون التي تجيدها إلا أنها في النهاية ستسير على طريق الآباء والأجداد، ستبحث عن تاريخها، وســـتظل ترقص وتغني وتفرح على الرغم مـــن واقعها، فهي لا تعرف إلا الفرح والفن كما تراه، فـ«كالي» الغجرية الجميلة تركت وشـــمها ورائحتها لدى رجل قضت معه ليلة لنرى مفعول ذلك: **«ولكن ما الذي يحدث إذ تصطدم بين الحلم والحقيقة بامرأة من فصيلة الغجـر، أو الهنـود الحمر! امرأة تهب عليك في الأوقـات الهاربة التي لا تملكها، فتدميك ثم تتـركك هشـيماً وترحـل مع أول دفقة ريح! تترك وشـمها ورائحتها في الـدم، فتقع تحت هذه السطوة السوريالية، منوَّماً ومشلول الوعي، تتبع آثارها حتى نهاية تخوم الأرض».**

«آه يا كالي! يا لتلك المرأة المنسوجة من أرواح الآلهة القديمة، تتراءى الآن بين أمواج الذاكرة وأراضي البحر. عارية في لون الماء. ترقص وتغني أغانيها الغجرية، ثم تهوي فوق العشب. مسامها تتفصد عرقاً وشبقاً في هزيع ما قبل الموت». من قصة (غسق الآلهة)، (ص ٥٠٨، ص ٥١٣).

ومن مقطع «الخروج» من قصة «غسق الآلهة» توصيف (أماليا) المرأة التي في عذوبة الندى وبياض الثلج: «تشبه السهب المنبسطة، غمرتها الرياح بالغبار والرمال، لكن الصاعقة لم تزرها. باكراً أخرجوها من المدرسة، وباكراً أرسلوها إلى المطابخ، وباكراً حاولوا اغتصاب طفولتها، وفي الهزيع الأخير، بعد أن شارفت الهاوية، فاجأها الحبُّ.

إنها تسمي الرجال بالغاصبين الوحوش. ربما لم تكن بعيدة عن الصواب. فوق سهب حياتها عبر هؤلاء الأوغاد. حتى زوج أختها كان من هؤلاء الأنذال الذين هموا بها اغتصاباً. وهي الآن مداهمة بهذا الوحش الذي هوت تحت سطوته. جاءها الحبُّ كعاصفة مجتاحة، حين كانت تبحث عن طفولتها ومراهقتها ووهج العالم الفسيح». (ص ٥٢٩).

ومن مقطع «إغواء» من قصة «حكايات النساء» إذ تقتحم أنثى رجلاً وحيداً، وهي ما تزال طفلة على تخوم المراهقة، رشيقة، مزهوة بوسامة جسد يمامة على أهبة الطيران، أما هو فكان على أعتاب الخمسين. لتمنحه بعض حزنها، وتحكي ظلمها وعذابها، وموت والدها واغتصابها الذي حولها إلى مومس:

«كان وجهها حزيناً وعيناها بلون الدمع. قال تحت غمار الدهشة: دعينا نغير هذا المساء الغامض.

- عيناك نفاذتان . هذا البريق اللامع لكم أحببته وما زلت. واستطردت بجدية ماكرة: هل تصدق أرغب لو كنت رجلاً!

وهي قربه في المرآة بدت مندهشة، عيناها تلمعان ببريق غزال أليف ومفزع: لكن أنتَ، قل الحقيقة ألا تتباهى بذكوريتك؟

- الأنثى أجمل وأكثر بهاء.

- هي الأرض الخصبة التي تعطي، إنما الموطوءة أبداً. قالت الجملة بنفور.

- لكنها أصل الخلق.

- **غير أنَّ الرجال لا يختلفون عن وحوش الغابة! انبرت بحنق».** (ص٦٣٢).

أما نظرة المرأة إلى الرجل فنجدها في قصة «سنوات العزلة»:

«**لا شيء يعوض عن غياب الرجل النائي، ليالي الحنين، ونداء الجسد الفتي، صرخة الدم للدم في مساءات البرد والفراش الصقيعي، إذ الرجل والمرأة دثاران من الدفء والشهوة وعناق النار للنار. هذا التوق المُزاح، المعوّض عنه حناناً للأطفال، أو كراهية الرجال الذئاب، لم يمت، كان هناك في الأعماق شبه المنسية جمرة تحت الرماد».** (ص٥٨٩).

أما عن الخيانة والبكارة وعن النساء والفضيلة، ففي نهاية قصة الومض: «**النساء والفضيلة، النساء المكسوات جيداً بالأحذية والفساتين الزهرية، والفساتين تغطي البكارة بصناديق من الإسمنت، وصناديق الإسمنت تمنع الخيانة، والخيانة تتم بصمت، والصمت لا يبوح، والشرق حكاية دنٍّ الزيت المغلق وفي هذا الدن: شملون. جبل. حفرة. معطف. شارع. نبيذ. ليل. نحيب. رقص».** (ص١٤١).

أما البحر الذي يقبع عند أقدام ضيعته، فإنّه يهوّن عليه المصائب حتى لا يبكي وتدمع عيناه، وصفه في قصة «يوم بكى البحر»: «**فوق صخور الجزيرة البنية اللون والكامدة رأى البحر الأزرق والمزجج باخضرار الفجر، كما رأى المسافات المائية والهوائية التي اجتازها فيما مضى. وآن لمعت الأشعة على شبح الماء، تذكر المرأة التي غادرها في باريس، امرأة إفريقية تشبه الحلم، أو إنها الحلم في لحظة انخطاف الذاكرة... حين رمى الصيّاد شصه في الماء، وغاصت الصنارة رحلت الذكرى وأقبل شبق الصيد، الفلينة الحمراء الطافية على السطح المائي الرجراج هي الآن مركز العالم».** (ص٦٠٩).

ويرى أن الصيد غير الشرعي إن كان بالديناميت الآوزوتي أو بالقنابل يحرمان الصيادين من صيدهم، حيث يدوي البحر ويتمزق فيختلط الزبد بدم السمك، آلاف الأسماك الصغيرة تموت وتتحول طعاماً للنوارس وحيات البحر. كما وقف القاص ضدَّ استخدام العنف مع البحر والسمك والصيد بالمواد المتفجرة، فإنه كذلك وقف ضدّ الصيد الرخيص للطيور بوضع المسجلة تحت القش والحصير، لإيهام الطيور بأصوات تجلبها إلى المصيدة، لتبدأ مجزرة طيور (الفري)، في قصة «البومة الذهبية»، (ص٦٢١).

الروائي والقاص حيدر حيدر انخرط في المناخ الثقافي والسياسي في سورية، والتحق بالمقاومة الفلسطينية في إطار الإعلام الفلسطيني، عاش الأحداث اللبنانية منذ بداية الحرب

اللبنانية عام (١٩٧٥م)، وظل فيها حتى عام (١٩٨٢م) ثم غادرها إلى قبرص مسؤولاً عن القسم الثقافي في مجلة (البلاد الفلسطينية). عرف من خبرته الأدبية والسياسية مراهقي العمل السياسي الذين يتكلمون كثيراً عن التنوير والاستبداد والاشتراكية والحرية، ويخوضون معارك كلامية ونقاشات من أجل ذلك، كما في قصة «نداء الدم»، (ص٦١٥)، فعلى الرغم من دراسة هذه الشخصية التي كان يعتقد أنها يسارية ومتنورة، إلا أنها تنكفئ في ظلِّ الانحدار العربي إلى النذور وقضايا التداوي لدى الشيوخ والمعتقدات البالية.

في قصة «الشموس الساطعة» يتحدث عن المقاومة الفلسطينية ممثلة بالفدائي الفلسطيني، الذي شعر أنه مهان بلا أرض وبلا بيت، بلا وطن، وغير مسموح له بالحرية والتنقل ضمن الوطن العربي، هذا الفدائي هو سيد حجاب الذي أدرك أنَّ الحل ينبع من داخل فلسطين، ولهذا فضّل أن يدخل إلى بلدته طوباس، إذ أدى مهمته بشرف وإخلاص، فقتل عدداً من (الإسرائيليين)، لحظة فجَّر جسده حتى لا يقع في الأسر.

وثمة قصة عنوانها «كابوس في نهار قائظ» التي مثلت منتهى الوطنية والتضحية في سبيل الوطن، بطلها قائد الفصيل الأول ساهم الناجي على الجبهة السورية، الذي رفض ما فعله قادة الفصيلين الثاني والثالث وانسحابهما من المعركة، فقرر مواجهة القوات الإسرائيلية الغازية، حمّس جنوده ووضعهم في موقف صمود في وجه لواء (إسرائيلي)، وزع جنوده وطلب إليهم ألا يطلقوا النار إلا بعد تلقي الأمر بذلك. كان الخندق يتوهج بوحشية، والردى يزهر حياة، وتحت شمس حزيران بدأت المقاومة، فتصدوا لهجوم أربع دبابات ثم أربع أخرى، ثم ثمانٍ، وتدخل سلاح الجو، ومع ذلك ظلَّ الفصيل يقاوم، في حين الناس في الشوارع يسيرون إلى مراكز أعمالهم ونحو الحدائق العامة، والموظفون يمارسون عملهم المعتاد. لاحظ ذلك في الصفحة ٩٧.

من استعراضنا للقصص نرى أن موضوعاتها هي موضوعات الناس العاديين الذين يبحثون عن عمل، عن مصدر رزق، كما تجلى ذلك في محاولات رجل طموح أراد أن يصير عازفاً فلم يوفق، ثم أراد أن يصير رساماً لأنه يحب الرسم، ليخرج بنتيجة أنه لا يصلح لشيء: «ومع ذلك تصر الطحالب على تسلق جدران القلاع الحضارية» وذلك في قصة «الشمس تشرق من الغرب»، (ص٢٦).

في قصة «الصدع والهجرة» تلخيص للنظرة التي تختلف مابين المدينة والريف حول موضوعات كثيرة منها موضوع المرأة، التي نلمسها في هذه القصة، حيث الأب وابنته يعملان

في الأرض، خطبت ابنته لشخص من المدينة، اشترط عليها خطيبها ألا تعمل في الأرض، قال: «**إلى الشيطان الأرض ووالدك وأمك وإخوتك، أريدك لي فقط، أنت مملكتي وأرضي، شمسي ووطني، منذ الآن لست لأحد ... لن تضربي في الأرض معولاً، أنا إلهك أتفهمين**». (ص٣٥). أما الهجرة خارج الوطن فخير مثال قصة «سنوات العزلة» إذ ترفض شهيرة عثمان هجرة زوجها مأمون الدروبي إلى خارج أمريكا اللاتينية، ويدور بينهما الحوار الآتي:

«- **والأولاد وأنا والبيت تتركنا للقدر، وألسنة الناس! أبداً، طلقني أولاً وبعدها افعل ما تشاء، لن أقوم بالعبء وحدي.**

- **لكن الحالة صعبة كما ترين، ديون متراكمة والوظيفة لا تطعم خبزاً، ونحن لم نرث ثروة ولا أرضاً، الناس تهاجر وتعود وجيوبها مملوءة.**

- **إلى الجحيم المال. الذين هاجروا خسروا أولادهم ونساءهم، ألا ترى حالة النساء المهجورات إلى ماذا تحولن في غياب رجالهن؟ أتريدني أن أتحول إلى مومس في غيابك؟**

- **لماذا تتحدثين على هذا النحو الكريه؟**

- **هو الواقع. الرجل حصن المرأة، وهي في غيابه شجرة سائبة مباحة لكلِّ عابر سبيل، هذا هو الشرق**». (ص ٥٨١ – ٥٨٢).

مادمنا في قصص الهجرة إلى الخارج، فإن المهاجرين إلى الغرب يسخرون من الشرق، وهم يتجرعون (الويسكي)، ويرقصون ويثرثرون مع صديقاتهم، إلا أنهم يظلون وحيدين، ومع ذلك فإن الذي من أجله هاجروا إلى المدن الغريبة البعيدة موجود في الشرق، ففي مدن الرمل والشمس الساطعة ثمة امرأة وجمال، نساء الشرق يسطعن كضوء الشمس. انظر إلى قصة «الوعل يُقتنص صغيراً».

المرأة هي عنصر الجمال في الحياة، تَهَبُ الأسرة شيئاً من عاطفتها وجمالها، ومع ذلك تظلُّ في المجتمع الشرقي مظلومة، فالخيانة على سبيل المثال لا تتم إلا بلقاء الطرفين الرجل والمرأة، إلا أنَّ صفة الخيانة تلصق بالمرأة فحسب، هذا ظلم المجتمع الذي كشف عن جوانب مهمة من جمالها، والجانب الآخر من حياتها السرية: «**تعبر فوزية الشارع مع آلاف المارة، بقامتها الباسقة ونظارتها السوداء، تترك وراءها موكب البشر، لا تكاد تحسهم وهي تنعطف في الروافد الجانبية المظلمة، تخبُّ خوفاً ورغبة إلى مخدع العشيق. كانت فوزية تتلفت وهي تجتاز النهر حاملة في حقيبتها بعض زهرات الياسمين الرطب، وخلف أذنِها**

وصدرها الهليوني الغافي وتحت إبطيها اندغم عطر شهوي بعرق الجسد الملهوف، هناك كانت تتفتح سهول المسرات». من قصة «هذا البلد الأمين» (ص٥٦).

السؤال ما الذي جعل فوزية المتزوجة من رمزي تعشق عليه؟ وهي التي عاشت بداية زواجها حياة رغد وحبٍّ، إلا أنَّ هذا الرغد تبدد عندما بددَّ زوجها ثروته، وتردد على الحانات، فرأت فوزية أنها غدت وحيدة.

في قصة «النهر الحليبي» تطالعنا قصة فياض الوليد الذي رمته أمه على تخوم الصحراء، عاش وتربى بين الغزلان، وها هو في عالم الإنسان يرى البشاعة والقتل وغيرها من الموبقات، يقرر العودة إلى الغزلان إذ إنَّ الوضعين الاقتصادي والاجتماعي؛ هما اللذان يحدّدان مسيرة حياة الإنسان، ومع ذلك تتوالى المصائب، وتتوالى الأحاديث عن النهر وكيف يتحول ويعود واحة من الأجساد الطرية، قوافل تأتي وفي عيونها الغبطة، أليست هذه دورة الحياة المستقاة من أسطورة أدون، الموت والهجرة أولاً، ثم عودة الحياة، فهذه: «**مواكب الغيم الأبيض في سماء بيضاء. القمر اللجين في الجسد اللجين. الليل رقص سماح بلا غلالة. الزهور تتراقص. فياض يقطف الزهور ويطوّح بها إلى النهر، تصير الزهور عقوداً في أعناق الجنيات وتنهمر البسمات.**

نساء، آلاف النساء، ملايين النساء، ملايين الحمائم النضرة، شلالات ضياء تستحم في طقس النهر، في ذكورته، ترتشف مياهه الناصعة، وتتراشق بقطرات الحليب، والنهر يتماوج حفلاً إغريقياً بطراً. يصير عرس جنيات عاريات في معابد الوثنيين»، (ص١٩).

في قصة «الوعل يُقتنص صغيراً» يصف المرأة المدهوشة بسماع الشعر، يترافق هذا مع هبات ريح جاءت عبر النافذة، وبمراقبتها يلاحظ خفقانها وارتعاشاتها وميولها النفسية: «**تلك المرأة ماتزال هناك، منحرفة إلى يساري على الطرف المقابل. بدت مدهوشة وهي تسمع الشعر. ومن النافذة هبت ريح أقوى، لاعبت خصلة الشعر الطويلة، ومسَّت تطريز المرساة، وبانتباه خفي مرق خفقان هادئ لثدييها النافرين تحت عينيَّ. تنحنح مرافقها ثم التصق كتمثال من غضار مشوه وقال شيئاً.**

تمتمت كلمة لم أسمعها، ونحو وجهها تدافع دم زاد في تورد الوجنتين. ارتعشت وردة مخبأة في شعرها الغابي، وهي تدفع برأسها نحو الوراء. ورفع صديقي وجهه، بدا مصاباً، همس لي: أنت لا تعرفها سابقاً»، (ص٦٨).

تطالعنا النظرة إلى المرأة في قصة «الصدع والهجرة » بالمقطع التالي الذي يشبهها فيه القاص على لسان إحدى الشخصيات بالعجينة التي يصنع بها ما يشاء: «**عجينة صلصال يا عزيزي الطوباوي. خميرة في اليد تبدأ الأنامل في صنع التمثال بالشكل المرغوب المشتهى. هكذا الأنثى يا صاح**»، (ص٤٥).

أما الرمز، ففي قصة «غبار الطلع» من مجموعة «غسق الآلهة»، يوظِّف غبار الطلع كرمز سيئ ووحشي، وذلك لأنه ملوث بغازي ثاني أكسيد الكربون والميتان، وهو رمز الطلقة التي حولت وتحول الوجه البشري إلى وجه وحش بدائي معتوه، حيث مشاهد الحرب والجثث المرمية، ومشاهد لوحات سريالية لدماء تحلم بالحبِّ والعيد والبحر. غبار الطلع باختصار رمز للزمن العربي الرديء.

يتجلى الزمن في قصة «الومض» من «الأعمال القصصية» (ص١٣٥- ص١٤١). ففيها عودة إلى الماضي عن طريق التذكر والتداعيات مرات عدة: «ابتعدي رجاء يا تذكارات محزنة وقاسية». ليعود مجدداً إلى الحاضر ثم إلى الماضي الذي يلتمس فيه لمعة فرح صغيرة يسلمها تاج عمره، إلا أن البوح جاء متأخراً بعد ذوبان الصبوة، بعد أن تصبح الكلمات كخلايا هجرت، في القصة ما يشبه حوار الذات: «أريد امرأة مغامرة». في هذه القصة ماض وحاضر، وحكاية ماض يستعيده وحاضر يحلم به، فيها تقاليد ونفي وتمرد على الذات ومع الذات.

اللغة

اللغة وعاء يحتوي القصة بمفاصلها كلها، موضوعها، أحداثها، شخصياتها، ثراؤها الذي يحقق متعة القراءة ويوصل المعنى، فتنمو كحقل حنطة أعطى وأرعل. وهي التي تكتب نصاً تزهر ورداته، في تراكيبها دهشة وتسويق، ولهذا فالنص يستمد كينونته ويتجسد عملياً وواقعياً من خلالها، فاللغة أيضاً أداة تواصل بين شخوص القصة، وهي معبرة عن المكان وروح الزمان، ولا نص من دونها، وهي تعبر عن إمكانات القاص على الورق، فتحول الواقع والمتخيل إلى جمل إبداعية.

استطاع حيدر حيدر أن يحوِّل لغته إلى لغة شاعرية، وإلى سرد فني إبداعي من خلال رصد المكان ووصفه أو وصف الشخصيات، نجد مثال ذلك في قصة «النهر الحليبي» في المقطع الآتي: «**مواكب الغيم الأبيض في سماء بيضاء. القمر اللجين في الجسد اللجين. الليل رقص سماح بلا غلالة. الزهور تتراقص. فياض يقطف الزهور ويطوح بها إلى النهر، تصير الزهور عقوداً في أعناق الجنيات وتنهمر البسمات**». (ص١٩).

ونلاحظ جماليات اللغة أيضاً في قصة «الوعل يُقتنص صغيراً»: «**كشراع سفينة تهم بالسفر نهضت. كانت باسمة ومشرقة كأرض تحت المطر، تهادت باطمئنان واثق، جلست على الديوان بين زوجة الشاعر وزوجة أخيه، وعلى حرف الطاولة وَكَأَتْ مرفقها، فوق راحة كفها الأيمن. استراحت وجنتها، وراحت أناملها تعانق سالفها المزغب. انحسر كمها حتى شارف المرفق، فتمرغت شفتان في لون حبِّ الجميز فوق طراوة اللحم الجليل. لقد استوت الآن كما ينبغي، ورحت أرعاها، وكما ينبغي أيضاً رمتني الخمرة في لجة بحار زرقاء**». (ص٧٠).

نلاحظ سلاسة اللغة أيضاً مفردات وجملاً في الأوصاف كما في وصف المرأة: «هكذا انبثقت المرأة الجديدة التي تنام بقربه الآن، هو الذي هوى وأوغل في الماء، وهي التي طوقت وغسلت غباره وعرقه وتعبه، ثم فتحت شواطئها لينام على الرمل الدافئ. امرأة في صفاء الينابيع الساكنة، جاءت في أعقاب عصور الزلازل، والشهوات الغجرية، والمياه الوحشية، والقتل الجميل العاصف». قصة «غسق الآلهة» (ص٥٠٧).

الحوار

يسهم الحوار في إيقاف الحدث، إلا أنه يمنحنا إشراقات عن المكان والشخصية والحدث، وهو ضروري للإضاءة على بعض جوانب القصة أو لتوضيح مسألة ما، فمثلاً في قصة «الشاهد والجمعة الحزينة» نرى أن الذاهب إلى المقبرة أوقف من رجل مسلح، فدار بينهما الحوار الآتي:

«**- من أنتَ؟**

ارتجفت: أنا .. أنا .. ماضٍ إلى المقبرة.

- ماذا ستفعل في المقبرة؟

- سأنتظر النهاية.

- نهاية ماذا؟

- نهاية هذا الذي يحدث.

- لماذا؟

- أنا مطرود.

- مطرود من أين؟

- من دائرة التاريخ.

- وضحك أيضاً. ناولته سيكارة، وناولت فمي، وأشعلنا.

سألني: لماذا لا تملك سلاحاً؟

قلت لا أعرف كيف أستعمل السلاح.

- لماذا؟

- الله وقيصر والجند يحققون النصر.

- من قال لك ذلك؟

- أبي ومعلم المدرسة والتاريخ»، من الصفحتين (٨٠- ٨١).

لا يفوتني أن أقول إن هذا الحوار فيه شيء من السخرية. كما يبدو الحوار جلياً في نهاية قصة «سنوات العزلة »، حيث إن المسافة ما بين شهيرة وزوجها القادم من السفر غير قابلة للردم، صاحت به لحظة رأته أمامها:

«من أنتَ؟

- زوجك يا شهيرة.

- زوجي مات دفنته منذ ثلاثين عاماً، لا بدَّ أنك ضللت الطريق.

- لكن ها أنذا كما ترين، تغيرت قليلاً، ولكن روحي هنا.

- لا زوج لي. أنت رجل غريب، والغرباء لا يدخلون هذا البيت.

- كيف حال الأولاد وجدَّتُهم وأنتِ بعد المرض؟

- أطفالي لا أب لهم، ما عادوا بحاجة إليك. لقد نهضوا.

- اشتقت إليكم. لقد ودعت الغربة الملعونة إلى الأبد.

- هل شبعت من النساء؟»...

وينتهي الحوار على الشكل الآتي في الصفحة ٩٩ : «ما انكسر وتهشم صار أبدياً. روحانا وجسدانا غمروا برمال النسيان. نحن غريبان.

-للرحيل إذن؟

- لكل دروبه الخاصة وسماواتُه ونجومُه التي يهتدي بها».

المصادر

- (الأعمال القصصية) وهي ست مجموعات، تأليف حيدر حيدر، منشورات وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، عام ٢٠١٧م. ودراستي اعتمدت على ثلاث مجموعات وقصة هي:
حكايا النورس المهاجر، وغسق الآلهة، وإغواء. وقصة الومض.

الدراسات والبحوث

أوليات قراءة النص وتأويله عند إمبرتو إيكو

إسماعيل الموساوي

سنحاول في هذا المقال أن نقف على «أوليات قراءة النص وتأويله عند إمبرتو إيكو»، وهذه الأوليات ترتبط حقيقة بثلاثة مكونات أساسية وهي: المؤول، والنص، والمدلول، فإمبرتو إيكو يتحدّث عن فعل القراءة في أبعاده الإجرائية، أي تحديد بعض أنماط القراءة وطرائق ممارستها، الذي يشكّل محور ومدار اهتمامنا. ومن ثمَّ، فما يهمنا في هذا المقال هو التركيز على الجوانب المتصلة اتصالاً وثيقاً بنظريته (إيكو) عن فعل «القراءة» وعلاقة النص بالتأويل، فإيكو يعرف النص بوصفه «سلسلة من الأقوال تربط بينها علاقات تماسك، أو نعني به مجموعة من الأقوال تصدر بصفة متزامنة بالتعويل على أكثر من نظام سيميائي، وبهذا يمثل القول الأحادي الذي ينطقه الطفل نصاً»[١]. وعلى هذا الأساس فإن القراءة في نظره (إيكو) تدخل مجال الحَثّ الذي يعمل على تنشيط النص الذي هو، آلة كسولة «Une machine paresseuse » تحتاج إلى قارئ نموذجي «Un lecteur modèle» يقوم بعملية «التوليد مثلما فعل الكاتب في البناء والتكوين، ويكون قادراً على (تحيين) «Actualisation» النص بالطريقة التي كان يفكر بها الكاتب»[٢].

❁ كاتب وباحث مغربي.

يتضح إذن من خلال التعريف الذي يضعه إيكو للنص أن هذا الأخير لا ينظر إلى النص بوصفه نصاً خطياً وحسب، فإيكو يتجاوز ذلك ليتحدَّث عن الملفوظ؛ أي حتى في تواصلنا نوظف فيما بيننا لغة معينة يعدّها إيكو نصاً بدورها، وهنا يرجع الفضل لدلتاي لأنّه أوَّل مفكر سيزيح التأويل من الاشتغال على النصوص المكتوبة وجعله حكراً عليها إلى مجال الحياة العامة، إذ سيتحدَّث عن التأويل بوصفه تجربة[٣]، وسيميِّز بين نوعين من التجربة:

- التجربة المعيشية: التي استعملها في وصف علوم الفكر والعلوم الإنسانية.
- التجربة العلمية: التي تخص علوم الطبيعة، وهذه التجربة تتميز بطابع العلمية، الذي يجعل من التجربة المعيشية والتجربة العلمية ممارسة وجهين للحقيقة نفسها، وبطابع الجدلية التاريخية.

من هذا المنطلق بالذات يجب أن نشير إلى أن القراءة التي نتحدث عنها هنا، هي تلك القراءة التي تعي منذ اللحظة الأولى أنّها تأويلٌ بوصف هذا الأخير (أي التأويل) لحظةً ما في إستراتيجية التلقي.

ما يهمنا إذن، هو أن نبين كيف ينشأ النص وهو يقدِّم نفسه للتأويل، من خلال الحديث عن أوليات قراءة النص وتأويله. فما أوليات قراءة النص وتأويله عند إمبرتو إيكو؟

لتحديد أوليات القراءة النشيطة يطرح إيكو ثلاث مقولات أساسية ينبغي على أيِّ قارئ سواء أكان في خضم قراءة نص أدبي أم فلسفي أن يتسلح بها وهي كالآتي: الموسوعة L'encyclopédie، ونقطة البدء Le topic، والعالم الممكن le monde possible .

١- مقولة الموسوعة:

هذه المقولة من بين المقولات الأولية التي ما فتئ إمبرتو إيكو يذكِّر بها، فهي تخص القارئ الذي يريد قراءة نص معين وتأويله، فهي الرصيد اللغوي والثقافي الذي ينبغي توافره في القارئ حتى يتسنى له التعامل مع هذا النص بغية فك شفراته ثم ملء فراغاته، وهذا التعامل ينطلق من خاصيتين أساسيتين ينبغي على أي مؤول لنص ما القيام بهما.

• **الخاصية الأولى**: في هذه الخاصية يجد المؤول «نفسه أمام النص بوصفه تجلياً خطياً»[٤]، بمعنى أن هذا النص هو في حد ذاته سلسلة من الأقوال، فينبغي على المؤول في المرحلة الأولى أن يميز اللغة التي تأسس عليها النص مهما كانت درجة فقرها (يسميها إيكو قاموساً أساسياً) وينبغي لهذه اللغة أن تكون مشتركة بين المرسل والمتلقي، كالعربية

أو الإيطالية أو التركية. فهذه الخاصية تنطلق أولاً من البحث في طبيعة اللغة المشكلة للنص المراد قراءته وتأويله، وهذا الأمر حسب إمبرتو إيكو مستحيل إذا لم يكن للقارئ رصيد لغوي رصين، ولاسيما لغة النص الذي يشتغل عليه.

• **الخاصية الثانية**: تنطلق هذه الخاصية من فكرة مفادها أنه «لا يمكن للمؤول أن يصل إلى معنى إلا إذا فهم النص على أنه عملية إحالة ويقارنه بحالات فعلية»(٥)، لأنه ليس من الهين على المؤول أن يكشف أن هذه العبارة قد استُعملت في معنى مجازي (استعارة، مجاز مرسل، كتابة النص)، ولكن ما يسمح للمؤول بمعرفة أن عبارة ما مستعملة في معنى مجازي مثلاً، هو تمسّكه بالقواعد اللغوية.

مثال: كانت السيارة تلتهم الطريق: يبين إمبرتو إيكو في هذا المثال أنه ليس من الضروري أن نتحقق هل السيارة «تأكل» حقيقة، بل يكفي أن تكون لنا قاعدة في اللغة تحدد أن الالتهام بوصفه فعل حركة يقوم به فاعل عضوي على مفعول به عضوي، لنعرف أنه لا يمكن أن يكون حقيقياً، وعند هذا الحد «لا توفر الموسوعة تعليمات للتعرف على الآليات الاستعارية فحسب ولكن بإمكانها أن توفر لنا رسوماً تناصية من الاستعمالات الاستعارية المماثلة وسيناريوهات بلاغية-أسلوبية بأتم معنى الكلمة»(٦)، لأننا لو أردنا حسب إيكو أن نحدد مدلول علامة، أي أنّ نمثلها بطريقة من طرف الموضوع المباشر، فمن الضروري أن يكون ذلك بوساطة المؤول، لأن هذا الأخير هو الذي يملأ فراغات النص كما أشرنا آنفاً.

ومن هنا فحسب إمبرتو إيكو عندما يُهيَّأ نص ما، فإنه يُهيَّأ لا لكي يقرأه قارئ بعينه، بل لكي يُتَداول من لدن زمرة من القراء، وفي الوقت نفسه يدرك المؤلف أن هذا النص لن يؤول وفق ما كتبه هو ووفق رغباته، بل وفق إستراتيجية معقدة من التفاعلات التي تستوعب داخلها القراء بمؤهلاتهم اللسانية بوصفها موروثاً اجتماعياً.

ذلك «لأن الإرث الاجتماعي لا يحيل، (في تصور إيكو)، على لغة بعينها بوصفها نسقاً من القواعد فحسب، بل يتّسع هذا المفهوم ليشمل الموسوعة العامة التي أنتجها الاستعمال الخاص لهذه اللغة، أي المواصفات الثقافية التي أنتجتها اللغة، وكذا تاريخ التأويلات السابقة الخاصة بمجموعة من النصوص، بما في ذلك هذا النص الذي بين يدي القارئ.

إنَّ فعل القراءة يجب أن يأخذ في الحسبان مجموعة هذه العناصر، وإنّ كان من غير الممكن لقارئ واحد أن يستوعبها كلها. وعلى هذا الأساس، فإن أي فعل للقراءة هو تفاعل

مركب بين أهلية القارئ (معرفة الكون الذي يتحرك داخله القارئ) وبين الأهلية التي يستدعيها النص لكي يُقرأ قراءة اقتصادية»[٧].

إنَّ ما يحدد طبيعة النص هو تعدد القراءات والتأويلات التي يخضع لها، لأنَّ هذا حسب إيكو ما يجعل النص نشيطاً وأكثر حيوية، الأمر الذي جعل إيكو يولي أهمية كبرى لفعل القراءة، لأن هذه الأخيرة هي ما يوسع من وجود النص ولاسيما إذا توافرت فيها هذه الخصائص المشار إليها آنفاً.

٢- مقولة نقطة البدء:

مفهوم نقطة البدء هو فرضية للقراءة ينطلق منها إيكو، يعدّها ترسيمة عامة يتسلح بها القارئ، فنقطة البدء أداة سابقة على النص، أو هو ترسيمة من عند القارئ، ويمكن القول، إن نقطة البدء هي: «نقطة إرساء أولية داخل مسار تأويلي، فكل قراءة تنطلق من تصور أولي - بشكل حدسي في غالب الأحيان- للمعنى من أجل تحيين مجموع الإمكانات الدلالية أو بعضها، ويمكن موقع نقطة البدء من هذا التحيين أساساً في محاولة محاصرة شظايا المعنى المتولدة عن الانفجارات الأولى فهو يُستخدم من أجل ضبط الإشارات الدّالّة من خلال تقليصها، ومن أجل توجيه التحيينات»[٨]. ومن هنا يمكن القول إنَّ إيكو أدخل مفهوماً جديداً إلى العملية التأويلية، «لينتشل التلقي من وهم التعدد التأويلي المطلق، ومن الفهم الأحادي للنص في الآن نفسه. وللإشارة فهذا المفهوم ليس مرتبطاً بالمادة المضمونية ولا محكوماً بطبيعتها، بل هو مرهونٌ في وجوده واشتغاله بالذات التي توجَد في تماس مع هذه المادة. وهو من هذه الزاوية، يعد تصوراً أولياً و«حدسياً» للمعنى. إنه يمثل عند القارئ الأشكال الأولى لمقاربة المعنى وفق خطاطة يتبناها هذا القارئ ويباشر وفقها عمليات التأويل اللاحقة»[٩].

ومن خلال ما سلف، يمكن عدّ (نقطة البدء حسب إيكو) كما يوضِّحها الدكتور سعيد بنكراد، بأنّها «فرضية مرتبطة بالقارئ الذي يقوم بصياغتها بطريقة بسيطة على شكل أسئلة متعلقة بقضية ما. يقوم النص بافتراضها ضمنياً أو بالإشارة إليها صراحة من خلال مؤشرات مثل العنوان أو العناوين الفرعية أو من خلال الكلمات-المفاتيح. وإلى هذه الفرضية يستند القارئ في تفضيله لبعض الخصائص الدلالية للوحدات المعجمية التي يتألف منها النص واستبعاده لأخرى بغية الوصول إلى الانسجام التأويلي الذي يطلق عليه التناظر Isotopie»[١٠].

إذن، فنقطة البدء تؤدي دور التوسط الذاتي بين القارئ والنص، وهي في الوقت نفسه أداة مركزية للتحكم من فلتات العملية التأويلية، من خلال «القيام بفصل بين المضامين التي

يحتضـــنها النص وبين العمليات الذهنية المرافقة لأي نشاط تأويلي. فما بين الذات القارئة التي تقوم بالتجسيد (بمفهوم جماليات التلقي) أي تحيين مجمل معطيات الموسوعة الثقافية وفق حاجات يفترضـــها النص لكي يسلم مفاتيح قراءاته، والمعرفة التي قد نحصل عليها من خلال فعل التأويل، يتسرب «الانتقاء السياقي» كحد فاصل بين التأويل الذي لا تحكمه ضفاف ولا حدود، ومفهوم المسير التأويلي **Le parcours intepétatif**»[١١].

٣- مقولة العالم الممكن:

هذه المقولة ضـــرورية -حســـب إيكو- للقارئ الذي يريد أن يبني تصوراً أولياً عن النص المراد تأويله، فهي تتعلق بتخمينات القارئ وتوقعاته حول النص. فحينما يزاول القارئ وظيفته الحدسية فهو «يبني سلسلة من المرجعيات الممكنة التي قد تتطابق مع إمكانات النص، بمعنى أنه يتخيل عالماً افتراضـــياً يمكن أن يســـتوعبه النص، هو العالم الممكن الذي هو محصـــلة الاســـتنباطات التي تســـمح بها تجليات النص. وحسب شـــبكة العلاقات العاملية فإن «العوالم الممكنة» تتراوح بين ما يتخيله القارئ بحســـب ما يجده في النص وفق مســـاره الخطي، وما تمثله الكائنات والأشياء التي تؤثثه والتي تبدو محكومة بالنظام نفسه ومورطة فيه»[١٢].

ومن هنا، فإن مفهوم «العالم الممكن» هو آلية من آليات القارئ، ويشتغل هذا المفهوم في ثلاثة مستويات أساسية وهي كالآتي[١٣]:

- بوصفه أداة ضرورية للقارئ الكفء.
- بوصفه مسجلاً في النص.
- بتوجيه السلوك المقترح **Propositionnel** لكائنات النص ومكوناته.

ومـــن هنا فعلى القارئ المشـــارك وهو يقرأ أن يبني مجموعة مـــن العوالم الممكنة (...) بوصفها ملجأ أوليّاً يسلكه القارئ للولوج إلى النص المراد تأويله.

إنّ الحديث عن هذه الأوليات المشار إليها سالفاً، هو حديث عن آليات ينهجها القارئ في تعامله مع النصوص، وبفضل هذه الآليات يستطيع القارئ المشارك لهذه المقولات الثلاث، أن يحوّل النص من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، أي من الكمون إلى التحقق، ومن ثمّ التوسيع من رحبة وجوده، وفتح النص أمام إمكانات أخرى بغية فهم أهم الأفكار التي يزخر بها.

الهوامش

(١)- إمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م، ص ١٢٧.

(٢)- محمد خرماش، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، العدد ١٠٠، سنة ١٩٩٨م، ص ٥٣.

(٣)- سعيد بنكراد، المؤول والعلامة والتأويل، مجلة فكر ونقد، العدد ١٦، شباط، ١٩٩٨م، ص ٤٧.

(٤)- إمبرتو إيكو، مرجع سابق، ص ١٣٥.

(٥)- المرجع نفسه، ص ١٣٦.

(٦)- المرجع نفسه، ص ١٣٧.

(٧)- إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي. الطبعة الثانية، سنة ٢٠٠٤م، ص٩.

(٨)- سعيد بنكراد، النص السردي نحو سيميائيات للأيديولوجيا، دار الأمان، الطبعة الأولى، السنة ١٩٩٦م، ص ١٠٣.

(٩)- سعيد بنكراد، السميوزيس والقراءة والتأويل، مجلة علامات، العدد،١٠ سنة ١٩٨٨م، ص ٤٩-٥٠.

(١٠)- المرجع نفسه، ص ٥٠.

(١١)- المرجع نفسه، ص ٥٠.

(١٢)- محمد خرماش، مرجع سابق، ص ٥٥.

(١٣)- من أجل التوسع في هذه القضايا انظر:

عبد العزيز السراج، انفتاح النص وحدود التأويل -إمبرتو إيكو نمودجاً- مجلة فكر ونقد، العدد ٦٧.

على الشرفة

موفق نادر

هذا المساءَ
جلستُ وحديْ
هادئاً
ومخضباً بالذكرياتِ
وغارقاً في اللا مكانِ

كأنَّما أُصصُ الزهورِ
تحيط بي
لتعيدَ ترتيبَ المفاصل في كلامِ الصمتِ
واللغة الرصينة
فسهوتُ
حتى لم أذقْ فنجانَ قهوتيَ التي بردتْ
مراراً

ثم باحتْ بالبقايا
من شذاها المرِّ
همساً
ربّما ليْ
كي أظلَّ لها رهيناً
كنتُ قد
مزّقتُ أوراقاً
بها بعضُ القصائدِ
والهوامشِ
والشتائمِ
بعضُ ذكرى من سجالاتٍ دفينةْ
وأمامَ نافذتي
الصغارُ

- العمل الفني: الفنانة منى المقداد.

تدافعوا
يتصايحون بنشوةٍ
وكأنَّهمْ
- مثلَ الكبارِ -
يناقشون مباذلَ الحرب اللعينةْ
وتساقطوا بفم الزُّقاقِ
فلم يظلَّ من الصدى
إلا بغامٌ باهتٌ
يُندي الجباهَ
كنسمة الصيف الحزينةْ
لم ينتبهْ أحدٌ
لِما حملته هذي الريحُ
من ورق الخريفِ
ومن تفاهات الحروب
أو القصاصاتِ التي طارتْ
مع الأولادِ
إذْ عادوا إلى نكَد المدارسِ
والضغينةْ
لا شيءَ يبدو جاهزاً ليكونَ
دُورياً يهزُّ جناحَهُ
ويُعيد تشكيلَ الفضاء كما يليقُ
بحارةٍ منسيّةٍ
تمتدُّ خطوتُها لكي تطأَ المدينة
فكّرتُ أن أمشيَ قليلاً
علّني أجتاز آخرَ فكرةٍ
عبرتْ شرودي



لحظةً
فوقفتُ
تابعتُ التلفّتَ كي أحدّدَ وجهةً للسيرِ
لكنْ فجأةً
ولجتْ خيالي
ضاء سحر الياسمينةْ
ورأيتُها
قد أخرجتْ كرسيَّها للشرفة العليا
التفتُّ لقهوتي
فنجانُها يُومي إليَّ

رأيتها جلستْ
جلستُ
وقلتُ للأشجارِ:
كونيها
فكانتْ
نشوةً
برداً على قلبي
سلاماً
وابتهالاً
وسكينة

❁ ❁ ❁

مناسك العاجز

أمير سماوي

أنفاسي موزّعة على أربع مخدّات،
ولهاثي أشبه بنقيق أقلق جدتي،
فأطلقت جناحي حكايتها
كي يقنع الأحفاد بتطبيع حكمتها
بحيث تنقاد خلف مشيئتهم
بدل أن يغمروها بشذرات التّهكّم.

❁❁❁

جرف الماء الصخرة من أعلى عتوّها
وأجبر ألسنة الجوعى على الحذر
من اختراق طموحات تساقطت كنفايات
على عزيمة درب من زادته الرغبات توحّلا.

❁❁❁

سقطت ولا قيامة لاحتراسي.
سقطت بين قوسين من حدّة الجوع
إلى انطلاق خصالي،
ومن جدارة تعبي في الوصول.

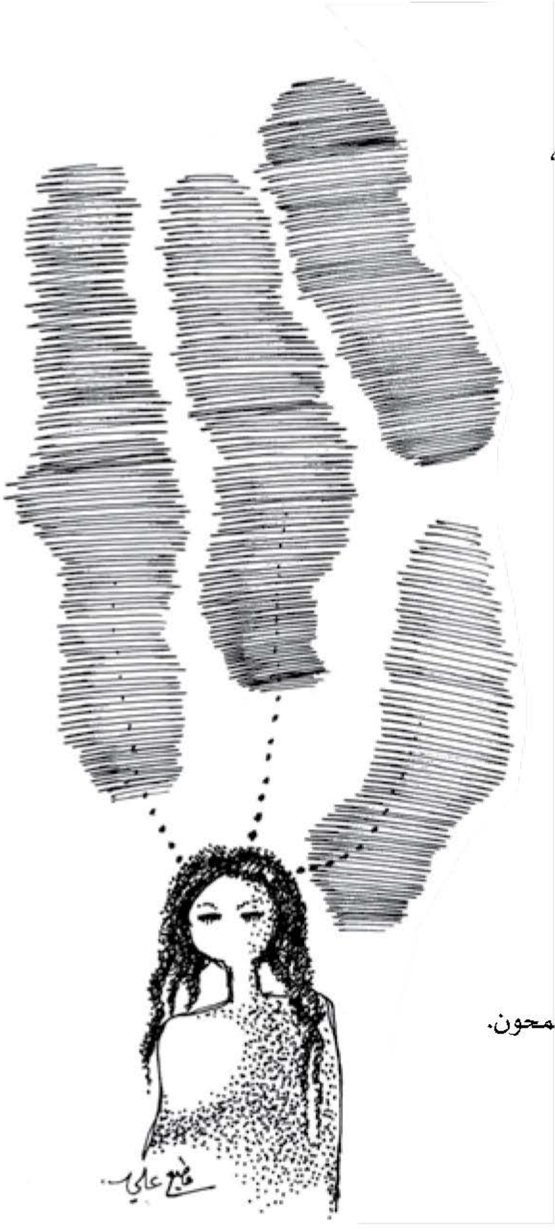
❁❁❁

أستدرج الريح كي أنأى عن سكون آخرِ الليل
لأحلامي أراجيح تحت سقف
يتهالك على مرمر الكلمات.
أنا الأوليّ...
ويلتف حولي الآخرون.
أبدل أفكاراً أفلست من حدّتها
فطاقة النقائض انضوت بين شقّي جرح

- العمل الفني: الفنان مطيع علي.

أهدرته اللا مبالات قسراً في أنين المرضى.

❁❁❁



توسّلت لطقس آخر حفاوة مرعى،
واستعنت بمرايا لم تعد تملؤها الوجوه
ولكن الصخرة تفتتت بكسّارة الجور؛
إذ هي القصور أرخت ظلالاً
وما من فرج لكرب عمّ قلوباً سوداء.

❁❁❁

تعطلت الرؤى،
فاستعرتُ ميزانَ نظرة غيّبها رهان
عن سباق بين العتبات
واستمسك الرابح بغواية من أضناه
تحت سياط التردّي في حفر الآمال.

❁❁❁

وُضِع الباب عياراً
لاكتشاف أيام لم تتداول،
واستردّت جدتي حقها
في التخضّب بدمعة في قلبي الممحون.
إذ ليس الزمن صحراء؛
ربما نامت الحياة فيه قليلاً،
ولكن الماء الجاري راكد في اللوحة،
فاختفت الحميمية في أتون الصرامة.

❁❁❁

من يفش سرّ خازن الأنفاس؟!
تهادت أزهارٌ مُنعت مراراً من التتويج.
على تلك العتبة حلّق البابُ
محتفياً بيقظة البيت؛
لهذا قل سيرتك وتلظّ في وضوحك.

❀❀❀

كل الدعاة تردّوا في حفرة روَّجوها نارا.
تقمّصوا حرباءَ،
وأضحوا وقوداً للكذب الأعمى.

❀❀❀

غبار أشبه بجيش خزله الراعي؛
أخفى ترعرع الربيع على بساط أغدقته العواطف.
دوّت في البراري جلود الجيف.
لم تنتبه الناصية لمن
جاهد في لمّ أشتات النهاية.

لا حاجة للقيامة

الأرض حيّةٌ بالموتى؛
مطمئنة في غمرة تفكّها الأعمى،
يولد محصولُها موسماً أخيراً،
فتتعالى جلبة المناجل
في آخر حالة تدجين للقصاص من الطيّبات.
تزيّنوا يا جباة بأشهى الولائم،
وارتعوا أنخاب الفتنة
مما تيسّر من عسل الوداع.

❀❀❀

العتب على قدر التراجع.
تحدّرت الجهات إلى أسفل شبق
حرّض الجياع كي يتقدموا أفواجاً.
لن يحرموا مما تدلى غزيراً
من حرم الأشجار.
حطّ البطر غازياً أعراسَ رغبات
تستنفر هياجاً تحت السماء المحمرّة
من خلل الموازين
إذ انهارت حسرات الوجدان نعوشاً
بين أقدام هاربة من دعواها.
مشاع يعمّ هذا الحضيض
كما لو أن المرعى امتثل لنهم الرعاة،
وانتعشت صحوة التهام
لا حدّ لامتلائها.

❀❀❀

الأفق استتبّ في صفاء أعاليه نظيفاً
من مدعيّ البحث عن ملاذ آمن.
الأفق ميزان فارغ الكفتين،
إذ عمّ انهيار الضمائر من درجات الصعود،
وارتكزت رياح أقصاها عناقها للمرعى
على قبور تتعلل بالسكر
من زينة مزاج الدنيا.

❀❀❀

أفرغ هذا الشبعُ الأرضَ من متاعها،
وابتدأ تخبّطُ ألوان الغواية

في بطون من تردّوا.
مرّ يومُ الأرض سريعاً ومنتشيّاً
بما جرى من عروض لزوميّات التآخي والتساوي؛
إذ اندفع العجزة
مستبشرين بانقلابهم غيلانا.

❀❀❀

خسر الأفق رهانه على العتبات التي
غادرتها أقدام مجون مريديه.
هكذا انحطّت ناطحاتُ السّحاب خلف أقنعة
لا تجيز انسلاخَ ما بقي
من بياض على سوادها.
استحالت الأرض ليلاً
ونياماً حللوا،
واغتبطوا.
استحال الوجدانُ ملهىً
أعدّته نقاباتُ منح الحصانة
من حكم الكفّة اليمنى.
انتهت الأرض من حاجتها لأشواق الديدان،
ومن صمتها على عروض
من استهووا إثارتها،
وارتفع الأفقُ المبين خاوياً من الآخرين،
وأشرقت الأرض بالنار التي
تفترس كل ما دبّ عليها.

❀ ❀ ❀

الكتابةُ على الماء

سعاد محمد

غزالٌ وجفلَ
«غيرُ عينِ اللهِ لن تدركَهُ»
هو القلبُ إن نفر!

ما كلُّ الغَزلِ على محملِ القلبِ
الغزلُ قشٌّ ملوّنٌ يلهو على الرّصيفِ
يُشغلُ جيوبَ الوقتِ بأفعالٍ زهيدةِ الجمر!

حزني أكبرُ من حبِّكَ...
يا غضَّ المناهلِ
تقترفُ الصوتَ وتفرُّ من صداه
توقظُ قلبي ثمَّ تتنكّرُ بالنوم

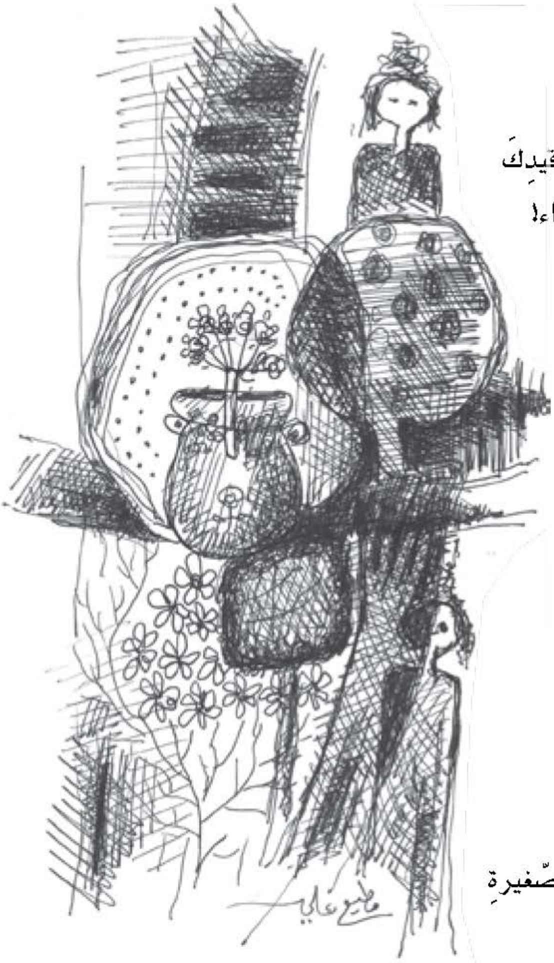
كالنّهرِ أنتَ، لن ترتقيَ وهدةَ القلبِ
وقلبي لا يجيدُ الانحناء
النّهرُ كالزّمانِ لا يستديرُ إلى الوراءِ
يجرفُهُ الملحُ إلى هويّة الفناء
ومشاعرُك كالماءِ، بوجهين
عطشٌ عسيرٌ

بمواهبِ نحلة نرتشفُ حصتَنا
من دم الحياة
لا يلزمُ الأمرَ...
امتهانُ خُلوةِ العصافيرِ
ولا اصطيادُ العابرين المنغمسينَ بملهاتهم الخاصّة
فاترٌ هذا المسلسلُ الأزليُ
تُساقُ وردةٌ إلى دورٍ مالحٍ

- العمل الفني: الفنان مطيع علي.

الأحمرُ خمرةُ الأبدِ
والشّوكُ حافّةُ الندم
ودَّت من صميم لونِها لو كانت...
عشباً خافتَ الكلامِ ،لا يسرقُ معناهُ أحد

أن تتكنّى بامرأة متّقدة
لا يرفعُكَ لمصافٍّ صيف
فيتهافتُ النّدّام لتقبيلِ أطرافِ عناقيدِكَ
لا تُرفأً، يا عزيزي، الأسماءُ بالأسماء!



(البين بين) مائدةٌ في بيتِ يتيمٍ
وصورةُ مدفأةٍ على الحائطِ
من ينتظرُ فُصحَ مبسمِها
كمَن يستبدُّ به الشوقُ
فَيحتضنُ أقربَ تمثالٍ
جارحٌ هذا المشهدُ
كقطعةِ شمسٍ مثلَّجة...
انزلقت في كأسٍ لاهبةَ الزّمن!

اقرأ اللّوحَ المكتوبَ...
كلُّ الّذينَ قلوبُهم رحيبةُ السّكانِ
صلبَهم الأبدُ شهوداً على الأفراحِ الصّغيرةِ
قرونٌ من الوردِ
والقمرُ شريدٌ في شوارعِ الرّغبةِ
لم تلحظ له قصيدةٌ أو أغنيةٌ بيتاً ولا ولدا!

❁ ❁ ❁

حُبٌّ... ومَدِينَتَان...

ليندا إبراهيم

الساعةُ الآنَ الثانية عشر شوقاً بعد منتصف العمر...

خادعتُ طيفَهُ، وانتبهتُ إليَّ، أجُسُّ جَسَداً مُضَرَّجاً بالحُبِّ، مُثخناً بالأنُوثة، في حين عرائسُ الشَّغَفِ تَخطُنَ لي أثوَابَ الشَّهوةِ لليلةٍ لَنْ تأتي، وموعدٍ لا يجيء...

خرجتُ إلى الشُّرفة، أستنشقُ رائحةَ ترابٍ ظَميءٍ بلَّلَهُ دمعُ أيلول، حيثُ هناكَ، على القمَم القَصيَّةِ الذَّاهبةِ مع النَّقاءِ إلى الله، ومعَ كلِّ ومضةٍ للحياة، كانَ ذلكَ الوجهُ الأثيرُ يزدادُ نمشاً وحُسْناً، ومعَ كلِّ علامةٍ للخجلِ، كانتِ الرُّوحُ تشهقُ ملءَ القلب، وعصافيرُ اللهفةِ تعلنُ بدءَ موسمٍ جديد للحبِّ...

هناكَ حيثُ جلسنا، على ضفَّةِ الشَّوقِ، حيثُ الحديقةُ، بمقاعدِ عشَّاقِها، نضيفُ إلى حُلمنا حلماً آخرَ ببيتٍ جميلٍ يُطِلُّ على «دجلة»، لا مكانَ فيه إلا للورودِ الجُوريَّةِ الحمرَاء... والياسَمينِ الشَّامي...

وأتذكَّرُ قوله:

«حين أرى وجهَكِ، أشُمُّ رائحَةَ اليَاسَمين... اقترانٌ في داخلي بين وجهِكِ واليَاسَمين...».

- العمل الفني: الفنانة منى المقداد.



وأفكّرُ... لربَّما تكونُ الفكرةُ صادمةً بعضَ الشَّيء، أو مفرطةً في السَّذاجة، لكنَّ الحقيقةَ أنَّ الحُبَّ يرتبطُ أحياناً كثيرةً بالموت، وردَّدتُ قولَ الفيلسوف والأديب «آلان باديو»: «هناك رابطٌ حميميٌّ وعميقٌ بين الحبِّ والموت، وإلا لماذا نجدُ أشهرَ قصصِ الحُبِّ تنتهي بمَوتِ البطل، أو حبيبته، أو كليهما...»؟

وأهزُّ رأسي طاردةً الفكرة: ولكنْ أنا و«أحمد» أمرٌ آخر...

حاوَلتُ تزجيَةَ الوقت، لعلّي أجدُ بعضَ لمَعَاتٍ من كرىً أستطيعُ معها إغفاءةً قصيرةً أُريحُ بها عَيْنَيَّ، لكنَّ «أحمد» مقيمٌ أبداً فيهما... وفكّرتُ:

«مَا الَّذي عَلى هذه الأَرض يمكِن أَن يكُون أكثَر ترفاً من أَريكَة وكتَاب، وكوبٍ مِن القهْوة»؟...

انتبهتُ، واضعةً الكتابَ من يديَّ، ارتشفْتُ فنجانَ القهوة الصَّباحيِّ، حينما أخذَ الهَوَاءُ يعبقُ برائحةِ الياسَمينِ الشَّاميِّ الذي بلَّلهُ المطرُ الهاطلُ توّاً، حينما طرقَ سمعي صوتُ رسَالةِ المحادثة الأخيرة...

نظرتُ إلى الحاسوب لأقرأ على إيقاعِ صَوتِه الأثير:

- («أميرة...» مشتاقلج... يا نُورَ العِين...).

وأضحكُ منتشيةً لمرآى حرفِ «الجيم» في آخر الكلمة:

- (تمام... وأنا «مشتاقتلج أكثر...») فيُسرعُ بالقول:

- (لا... فقط عندما يخاطِبُ الرَّجُلُ الأنثى تظهرُ «الجيم»...!).

فأضحكُ أكثرَ... ما أجملَ لهجَتَكُمْ يا «أحمد»...

- («البارحـة تذكَّرْتِج يا نورَ العينِ... قَرِيتْ مَقَالْ لغَادَة السَّمَّان تحْچي عن ذكرياتها... تكُولْ: «ما أنسَى كلمة «تِدَّلَّيِنْ» من صاحبْ الفندق في «بغداد» مِنْ كنتْ أطلبْ قهوتي الصَّباحية»... وأنتي تحبِّين هذي الكلمة «حَسَّيتْ رُوحي تْبَغْدَدَتْ...»).

أبتسم، وأسأله:

- (كيف حالُك... وما أخبارُك، وأهلُك؟ كيفَ هُمْ؟... رحمَ اللهُ والدَكَ...

- «ووالدَتَـكِ... يا الغالية...» إنَّ العراقَ ما عادتْ هيَ... أتذكُرينَ الحَيَّ الذي مرَرْنا بِهِ في أثناءَ تجوَالنا في «بغداد»؟).

- (تقصد «حي الكَرَّادة»؟ ما بهِ؟).

- (لقد حدثَ فيه ذلك الانفجارُ الإرهابيُّ الكبيرُ منذُ أيَّام...كلما مرَرْتُ بهِ تذكَّرتُكِ...).

❀❀❀

ويعودُ شريطُ الذِّكرياتِ بي، إلى ذلكَ اليومِ المَشهودِ، وأنا أتَّكِئُ على مشهدِ الدَّمَارِ الصَّادمِ الذي لم أعتَدْهُ يوماً طوالَ حياتي، وأمَّا أوراقُ «القصَّة» فقد بقيَتْ أشلاؤها دليلاً على أزمنةِ الخرابِ التي نعيشُها، خرابٌ في كلِّ شيءٍ، حتى بات يَتَّشحُ بسوادِ الحبرِ القادمِ معَ المَوت...

أسندتُ روحي المكدودَةَ إلى جذعِ شجرة الذكرى، جَسَسْتُ جيبي، عن منديلِ «سرِّي الدَّفين»، عَلِّي أجِدُ فيه سَلوى لألمي المتعاظِمِ، ألمِ جسدي ورُوحي... وسطَ كلِّ هذا الخراب...

بحثت عنه كمشتاقةٍ إلى روحِها، كهائمةٍ إلى وجهِ من تحبُّ، كلائذةٍ بصدرِ حبيبها بعدَ طُولِ فراق...

وتابعتُ القراءة: «إذا كانَ الأمرُ عجيباً بعضَ الشَّيءِ أن نجدَ أديباً يخرجُ بمثلِ هذه الحقيقة، فإنَّهُ ليسَ الشُّعراءُ والأدباءُ والكُتَّابُ فحسب من يقولون هذا، فهذا الشَّيخُ ابنُ عَرَبي فيلسوفُ الصُّوفيِّين وشيخُهُمُ الأكبرُ يقولُ: الحبُّ موتٌ مؤجَّلٌ...».

وضغطتُ على «المنديل»، كمن يضغطُ على جُرحٍ فائر، ابتلعتُ ألمَ روحي، وألقيت نظرةً عاجلة حولي، حيثُ الشُّرفة المطلَّة على «قاسيون»، لم أكُنْ أعي أنَّه سيأتي يومٌ أسمعُ فيه طلقةَ بندقيَّة لغيرِ صيدِ «السُّمَانيَّات» أو «العصافير» في بساتين «الغوطة»، حيثُ كنتُ أذهبُ مع أهلي للتنزُّه كلَّ يومِ جمعة...

لكنَّ هذه المرة الأمرُ مختلفٌ...

كانَ لتشْيِيْعِ الشُّهداءِ الذين قضَوا في تفجيرِ يومِ أمس، أثرٌ عميقٌ في روحي وكأنَّني فقدْتُ شيئاً منها... بلْ روحي كلها: «أحمد»...

لا أستطيعُ أن أصَدِّقَ، وأجهشتُ بالبُكاء...

كنتُ عائدةً في طريقي توّاً، حينَ اتَّصلَ بي أمينُ عام الجائزة مُهَنِّئاً:

- «مباركٌ لك... لقد فزتِ بجائزة أفضلِ قصَّة عن الحربِ الأخيرةِ التي تشهدُهَا البلاد...».

تجدَّدَ نفورُ الدَّمعِ من عيني، وقلتُ: وهل أصدَقُ من دمعةٍ، غيرُ مآقٍ رأتِ البلادَ وما حلَّ بها قبل أي أحدٍ آخر...؟

كانت عينا «أحمد» لا تفارقانِ عينيَّ، تخيَّلتُهُما ترقصان بهجةً، وتلمعان فرحاً وهو يسمعُ نبأ فوزي بالجائزة، وكيف سيزيد مبلغُ الجائزة في تحسينِ الأوضاع، وإكمالِ سُكناناً الذي سيكونُ عشَّ الزَّوجيَّة القادمة...

واتفقنا على موعدِ الانطلاقِ إلى المدينة، لمراجعةِ مكتبِ الشَّحن، إذ سيتمُّ تحويلُ المبلغِ، والتجوُّلِ في بعضِ الأسواقِ، حينما حدثَ الانفجار الرَّهيب، معلناً استمرارَ حيوَاتٍ، وانتهاءَ بعضها الآخر...

❀❀❀

انتبهتُ إلى صوت السَّائق يشرحُ عن الأحياءِ التي نمرُّ بها في «بغداد»، وهو لا يدركُ من أنا، ومن أين، مُستعرضاً العقودَ الماضية، وروحه المشحونة بأرض واحدة من العراق إلى سورية حتى مصر، تتحمَّسُ أكثرَ على وقع صوت المذياع في السَّيَّارة، بصوتٍ بلونِ حزنِ العراق، ولهجةٍ تنمُّ عن شعب واعٍ أبيٍّ أعلن ثوراتِ التَّحرُّر من أغلالِ الاستعمار الغربي، وثورات اجتماعيَّة ضد عهود الظلم والإقطاع في كلا البلدين، مفيضاً بما تحتفظ به ذاكرته من تلك الأحداث التي شحنت وملأت الشارع العربي في تلك العقود من القرن المنصرم...

يا الله ما أجمل بغداد... مسحورة بها وكأنني في حلم، هائمة بها حدَّ العشق، عاجزة عن وصف شعوري وأنا على أرضها، باحثة في كل صوب من خلال زجاج السيارة عن جبل فيها كـ«قاسيون»، ويسألني «أحمد» كالعادة:

- (هل أعجبتكِ بغداد؟).

- فأجيب فوراً: (بس ما عندكم «قاسيون»...).

ونضحكُ...

حقاً إنَّ المدنَ بلا جبلٍ يميزها، أو نهر عظيم يخترقها، أو أسوار وبوابات تضمها وتسمها بسمتها الخاصة بها لا تعد جميلة... وأنتبه وإذ بالسيارة تقلنا فوق جسر دجلة، فأشعر بضآلة جسدي الصغير أمام هذا «اليم» العظيم... وأشهق من الفرح والخوف... هذا هو «المتنبي».. ومن هنا عاج «أبو نواس» على «خمارة البلد»... وهنا حكم «المنصور» و«الرشيدُ» و... و...

هناك موطئ قدم «أبي تمَّام» السُّوري، وعبقت عاطرات نصر «عمُّوريَّة»...

وهنا وقف «الرصافي» منشداً شعره... يا!!!!!!!اه... أشعر أن كل ذرة من تراب تحكي ألف قصة وقصة...

فجأة تتوقفُ السيارة قسراً، ويقول الجندي: على «السيطرة»، بلهجة قاسية:

- هاتي آلة التصوير... انزعي الفيلم منها بسرعة... ألا تعلمين أن التصوير ممنوع في هذه الظروف التي تمر بها البلاد...

ابتسمت بكل هدوء... وترجَّلتُ من السيارة وعرفته بنفسي، وسبب زيارتي إلى بغداد...

ابتسم الجندي، وقال بلهجة أكثر ليناً: حسناً، ولكن تحديداً على «السيطرة» التصوير ممنوع... أهلاً بك في بلدك...

وتابعت السيارة تشق طريقها وسط الزحام، في حين تبدو «بغداد»، كشقيقتها «دمشق» مقطعة الأوصال، تملؤها مظاهر الحياة غير الطبيعية، وعاد بي الحنين إلى «دمشق» التي غادرتها منذ أيام، لكنَّها في روحي كامنة إلى الأبد...

ترجَّلتُ في شارع المتنبي، وفكرت كم هو شبيه بسوق «الحميديَّة» الدمشقي لو أنه مسقوف...

- (يا «الغالية»... «بلقيس» دين لنا عندكم مع «نزار»... فهل تكونين ردَّ الدين؟).

وأضحك بخفة وخبث:

- (وأين «نزاركم» لأكون «بلقيس» الدمشقية؟) ونضحك معاً...

وأذهل لدقة ترتيبات القدر: «لكن لا أريد أن أخسر «أحمدَ» آخر...».

اقترب الفجرُ من الانبلاج، في حين رحت أرقب من مكان إقامتي في «بغداد»، «دجلة» وهو يخترقها، مشيعاً الحياة في أرضٍ اكتظت بالتاريخ، حتى باتت كلوحة فسيفساء عتيقة على صدر الزَّمان...

❊❊❊

طفقتُ أذرَعُ الشُّرفةَ جيئةً وذهاباً...

كُنتُ كَمَنْ تَبْحَثُ عنهُ... ذَلكَ الشّهيُّ الغَامِضُ الوَالِهُ المُدنَفُ حَدَّ العِبَادة. جنائنَ رغبةٍ كُنتُ... حيوات اشتهاء... أساطيرَ حبٍّ... وحكايا حنين...

لـمْ أكُنْ أعي كُنْهَ ذلكَ الجُوعِ الغَامِضِ له، الشَّـهِيِّ المُوجِعِ حـدَّ الفقر... كم وزَّعتُ عمري على تُخومِ الرَّغبةِ الأزلية، عناقيدَ شوقٍ، وأقمارَ بنفسَجٍ وحنين...

وَهاأنذي... لا أزالُ امرأة الحزن...

ما إنْ أخْلَعَ منهُ ثَوباً حَتَّى أجدني أرتدي تحته ثوباً آخرَ أكثرَ سواداً...

امرأةُ الحَبِّ أنَا!!

أيُّهَـا الحبُّ... ما بالي اليومَ إذن مطرقةَ الرُّوحِ كَمن احتسـى سُـمَّاً، ثـم انتبهَ بعدَ فوات الأوان، ليجد نفسَه تحتضر على مشارفِ ممالك لم ولن يدخلها أبداً!

كانت المدينةُ تتَّضحُ أكثرَ فأكثر، في حين صَيَاصي الفجرِ واصلَتْ هتكَ ستارِ ليلٍ آخرَ ذاهبٍ إلى جعبةِ الزَّمان، أمَّا «قاسيُون» فبدا أكثرَ جلاءً، وصمتاً، ورهبة...

نهضـتُ فأفلتَتْ منِّـي وردةٌ حمراءُ كانَ اقتطفها «أحمـد» ليهديَها لي أولَ لقـاء... كانت الوردةُ في طريقها إلى الجفاف، ملفوفةً بمنديلِ «السِّـرِّ الدَّفين» تماماً كأجسـادهِم التي يلفُّها العَلَمُ هذا اليوم...

أما لونُها الأرجوانيُّ فقد أخذَ يميلُ إلى الدَّاكن... في حين روحي القتيلةُ تُشَـيِّعُ «شُـهدَاءهَا» إلى مثواهم الأخير، و«أحمد» إلى حيثُ تنبضُ روحُهُ بألفِ وردةٍ جوريَّةٍ حمراءَ، لا تنام...

❁ ❁ ❁

حشرات الليل

لبيبه صالح

قبل أن تهجع للنوم، وحيدة في غرفتها، كانت الساعة قد تجاوزت منتصف الليل بقليل، خرجت حشرات الليل تسرح وتمرح في الحي الفقير... حشرات كبيرة وصغيرة، آدمية وغير آدمية.

سـمعت خربشـات، قريبة، غامضة المصـدر، قالت في نفسـها؛ لعلها قطة، تطارد فأراً. لكن، الصـوت أصـبح أكثر وضوحاً، وبدا أكثر عدائية، قد يكون جرذاً يحاول منفذاً للدخول إلى البيت، كثيراً ما كانت ترى الجرذان في وضح النهار، تتنقل في الشوارع وتعبر مداخل البيوت ذهاباً وإياباً، وتصـعد السـلالم بكامل حريتها غير مكترثة بكل أعدائها في الخـارج، وخُيِّل إليها أن الجرذان، تعانـد وتتقحَّم، أكثر من أي كائنـات أخرى، وتبدو وكأنها غير مبالية بالحياة، أو ربما لديها رغبة في الخلاص من هذا الشقاء الوجودي الذي لحق بها كلعنة أزلية.

داهمهـا رعب، راح يسـري فـي كيانها، ولم يعد الأمر مجرد قلق من جـرذ أو قط، بل من خطر من نوع آخر أكثر شـراً وضـراوة وجبناً، إنه خطر بشـري، طيف كائن مشـوه يتحرك وراء زجاج الباب المحجر، كان الباب الحديدي والنافذة مغلقَين بإحكام، راح الكائن يهمس، ويصدر صفيراً مذعوراً ووشوشة، كأنه يتحدث مع الوحش الساكن في داخله!

- العمل الفني: الفنان مطيع علي.



كان الظــلام الدامس متوازياً بين داخل الغرفــة وخارجهــا، وكأن عوامــل كثيــرة تواطأت مع المعتدي، لا كهرباء ولا ضــوء قمر، الليــل ونجومه الحياديــة البلهاء يتشاركان في تغطية هذا الهجوم، على وحــدة فتاة عاملــة أخذتها الضــرورات بعيــداً عــن أهلهــا وبيئتهــا مثلهــا مثــل العشــرات بــل المئــات، بــل الألوف من الشابات، الشبيهات بـ«الأخت كاري» بطلــة رواية ثيــودور درايــزر، الفتاة الريفية التي تأتي إلى المدينة لتحقيق طموحها في عمل كريم تهزم الفقر من خلاله.

الوحش البشــري، بعــد أن رصــد ضــحيته، وزيــن لــه خيالــه المريض، أن بإمكانــه أن يفــوز بانتصــار فــي هــذا الجانــب الافتراسي، الاستفراد بالشابة التي هي اليــوم وحدهــا في هــذا الليل الموحش، ولم يكن قد ذاق طعم أي انتصــار في حياته، وعاش خسيســاً في وســط من الوضــاعة والانحطاط الأخلاقي، كان مدفوعاً بأمل قذر أنَّ الاغتصــاب يمكن أن يعبر بسلاسة، إذا ما لاقته الفتاة إلى منتصف الطريق وفتحت له باب الغرفة. وبعد أن يأس من أي استجابة من ســاكنة الغرفة التي قطعت أنفاســها، وانطوت على نفســها مذعورة في أقصى زاوية من السرير، وجعلت غطاءها يمتد حتى أعلى رأسها، إلا أنها أبقت على عينيها مفتوحتين إلى أقصى حد.

حــاول أن يفتح الباب عنوة، ولما لم يفلح راح يصــخب بهوس، يهمســ ويخربش بيديه وقدميه، ويخــرج منه أنيــن وحش جائع، وتنبعث منه أنفاس مخمور كريه يكاد يختنق من الفشــل والخيبة، كلما أوشــك أن يترنح يســتعيد تماســكه ويعاود الهجوم على البــاب المغلق، ثم ينتقل إلى النــافذة،

حتى أوشك أن ينطح الجدار. توقف قليلاً، عاود الهجوم على الباب من جديد، هجوم أشد ضراوة، إلا أنه كما في كل مرة، يخفق في اختراق باب الحديد، يلهث ويهمس كحيوان فَقَدَ صبره، إخفاقه لا يعود إلى أن الغرفة الماثلة قوية الجدران، على العكس، في كل بداية هجوم كانت الجدران تهتز، وكان هذا يصيب الشابة في الداخل بالمزيد من الرعب، إذ، ماذا لو انهارت الغرفة فوق رأسها، وبدت مكشوفة كضحية من ضحايا التوحّش البشري؟!

الوحش لم يسكن، الليل لا يزال طويلاً، وقد منحه الليل عناداً دبقاً، كعناد الحلزون. ظل يخربش، على قفل الباب بمفتاح غير مناسب، كان يتوهَّم أن الباب سيفتح بشكل أو بآخر.

من تسكن في الداخل محاصرة بالليل وبالجدران وبالخوف، كانت تبكي بصمت وقد حبست أنفاسها، ولم يخرج منها أي نأمة، أو إشارة حياة، ولو لم يكن قد رصد دخولها، لظنَّ أن الغرفة خالية، ولبدا أمام نفسه كلص جاء ليسرق أشياء شابة فقيرة عاملة، هي أشد منه فقراً، وربما لا تملك شيئاً يستحق الإغارة. كانت تأمل أن يصاب المعتدي باليأس ويغادر حتى تستعيد أنفاسها. إلا أن الخطر يزداد ضراوة، بدأ الحيوان يغيِّر تكتيكه، حاول أن يكسر زجاج الباب، ليسفر لها عن وجهه الزنيم. كانت تعرفه، فقد شاهدته أكثر من مرة في الحي، يأتي إلى بيت أحد أقربائه المجاورين لها، الذين تواروا عن الحركة و اختفوا عن الأنظار، لمَّا لم تجد محاولة كسر الزجاج، أصيبت اليد الآثمة بجرح دام، راح يفحُّ ويشتم ببذاءة تتناسب مع وحشيته، ثم انقض كالمسعور على قبضة الباب، وراح يحركها بهستيريا، وكأنه ينتقم من هذا الباب الذي تفوق عليه في العناد وأحبط كل محاولاته في اقتحام الغرفة. الغرفة في حي فقير قيد الإنشاء، وضائع المعالم، تجمَّع فيه، فيما بعد، كلُّ فقراء القرى والمدن، وصار أشبه بأتون جحيمي. حي يقطنه بشر، حوَّلهم الفقر إلى بشر متباغضين، كان كل واحد منهم يصنع لنفسه كوخاً إسمنتياً عارياً، يسمِّيه منزلاً، لا يتوافر فيه أي شرط من شروط السكن البشري. وفيما بعد أيضاً تحوَّلت هذه الأكواخ إلى كتل ضخمة وفوضوية. في هذه الأمكنة البائسة، كان من المفترض أن يوحد الحرمان بين الناس، إلا أن الأمر جاء عكس ذلك!

هذا الوحش الكاسر، سيطرت عليه غريزة الافتراس، يراقب فرائسه في النهار، ويتظاهر بالتقوى.

كانت الفتاة المحاصرة، أوَّل مرة تتعرض لهجوم من هذا النوع، راحت تدعو ربها في سرِّها، أن يزيل عنها هذا الكابوس، وكانت تظن أن هذا الهيجان سيبرد مع مضي الوقت، لكن، الوحش يزداد هيجاناً وتعنّتاً، لا يريد أن يندحر أمام فريسة استفرد بها، ورتب أمره منذ ساعات النهار

علــى أن ينقض عليها. كان يضـع وجهه على زجاج النافذة المسـورة، لحسـن الحظ، بقضـبان حديدية، خيل لها من الداخل أن له وجهاً أشـوهاً، يخرج من فمه سـائل أصفر يشبه السوائل التي تفرزهـا السـحالي والعظايات في حمأة القيظ. عينـان حمراوان، أشـداق متهيجة، مغطاة بزبد الرغائب، ارتجاف وتهدج في الصـوت، لم تكن قد سـمعته من قبل، لكن حدسها المتنبه دلها من خــلال ظل رأســه، أنها ربما رأته ماراً في الزقاق، من جملـة المارة المتزاحمين الذين يمرون كل يوم بين الغرف المنفصـلة بعضـها عن بعض، يمسـحونها بنظراتهم النهمة. بعض المارة يلقون التحيات بعضـهم على بعض بصـوت مرتفع، آخرون يشـتمون بعضهم بأقذع الشـتائم، كنوع من التعبير عن المودة، قد تكون تعبيرات خفية أو مقنّعة عن العدوانية، بعض المارة، يعبرون خافضي الرؤوس، مطرقين أبصـارهم في الأرض، وإذا خاطبوا امرأة مضـطرين، يخاطبونها بكلمة: «يا أختي» تعبيراً عن تقوى مفتعلة.

المحاصـرة الآن داخـل غرفتهـا، كانت تكـره هذا الرياء الـذي يطفح من كل جانـب، في هذا العالم، وكانت تعتقد أن هؤلاء أصحاب الرؤوس المحنية، الأذلاء أشد خطراً في المحيط القريب منهم، إذ يمارسون على نسائهم وشقيقاتهم سادية، من مشتقات الاجتياح والعدوان والاغتصاب. سـرعان ما انتبهت إلى أنّها تتفلسـف في غير أوان التأمل أو التفلسف، وكانت لا إرادياً قد منحت نفسها هدنة من الرعب حيال رتابة حركة هذا الموتور.

مَن يكون هذا؟ وشعرت أنّها تستعيد بعض شجاعتها، وأنها جاهزة للمواجهة، ومن حسن حظها، كان الفجر قد نشـر إشـعاعه على الكون، نبهها إلى ذلك صياح ديك، فتحت الباب برباطة جأش، كان الوحشـ يقعـي على العتبة، كان دم على وجهه ويديه، مشـوهاً مصـاباً بخدوش من الجدران والزجاج، انسـل هارباً مدحوراً، كأنه حيوان فاقد التركيز، وظهرت من خلفه حيزبون، من حجرة مقابلة، يبدو أنّها كانت ترقبه بمتعة، وظمأً للجريمة، ارتدت العجوز منكفئة إلى حجرها، خائبة لأن الحدث لم يكتمل، وكأنها كانت ترقب أو تشارك في محاولة لم تصل معها إلى الذروة المنشودة.

مع حلول الصباح استعاد العالم اعتياديته، الناس يهرعون إلى أشغالهم، يرافقهم السعال الصباحي. الكابوس الليلي الطويل الذي مرّ على الفتاة ترك أثره المرير في نفسـها، وازداد من اشـمئزازها أنها وفي حين فتحت النافذة لاستقبال هواء جديد رأت جرذاً يعبر، ويدخل بيت الحيزبون.

❁ ❁ ❁

وليمة للنار

وليد شعيب



أتى فصل الشتاء القارس هذا العام على كلّ ما يُوقد، سائلاً كان أم يابساً، والعاصفة الثلجية تحكم الحصار منذ ثلاثة أيام، قضت على ما تبقّى من ذخائر ومؤن! باستثناء قليل من حبات البطاطا والبصل وبعض أرغفة خبز يابس!

العاصفة تشتدّ، والزمهرير يزداد هياجاً، وعُواء الريح يعلو، ولسعات البرد أصبحت أكثر إيلاماً.

وأمام النافذة، قبيل هبوط الظلام، وقف أبو علاء ينقّل أنظاره

- العمل الفني: الفنانة منى المقداد.

ما بين أولاده المتراصّين جنباً إلى جنب، مدثّرين ببطانيات رقيقة، والسماء الداكنة المكفهرّة، التي ما انفكت ترمي ندف الثلج بغزارة دون توقف، كأنما تفرغ جام غضبها على المكان أو على أهله، وربما على كليهما معاً! فيتمطّى الغول الأبيض ويتعاظم ثقله على صدر البلدة، حابساً أنفاسها، قاطعاً جميع طرقاتها، وقاطعاً الأمل من فَرجة وشيكة!.

وبين حين وآخر، كان المسكين يلقي إليها نظرات حزينة حنونة، فقد أحبّها وربّاها، يوماً بعد يوم ورعاها كما يرعى أولاده، فكانوا يكبرون وتكبر معهم! مكتبة قيّمة، منوّعة، فيها كتب تاريخ وسياسة واقتصاد، كتب فقه ودين وتراث، كتب أدب وتراجم ونقد، كتب شعر وقصة ورواية، كتب قومية واشتراكية وعلمية وغيرها. وحين أمعن النظر في وجه صغيرته المُدلّلة المزرقّ من شدّة البرد ورأى يديها المرتجفتين حسم أمره بسيف قراره القاطع والحاد، فوضع عدة صحف ومجلات في موقد الآجر، فاغر الفم، القابع في زاوية الغرفة، ثم أشعل عود كبريت ورماه عليها، وحين اضطرمت النار راح يُصْلي الكتب واحداً تلو الآخر، ولم ينتبه لاعتراض أم علاء، وربما لم يسمعه، فقد كان يصغي إلى عواء الريح الممطوط المريع، عبر شقوق الباب، منذرة باجتياح الغرفة! فقام وأحكم إغلاق الباب جيداً.

في البداية، كان يختار وجبة الكتب التي سَيُقَرِيها للموقد، ثم يرميها في فمه بسرعة من غير مبالاة، بعدئذٍ راح يتأمّل بعض الكتب، يُقلّبها بين يديه، يتصفّح بعضها، يهزّ برأسه، يبسم بسمة حزينة، وترتسم على وجهه أمارات مختلفة، لكنه سرعان ما أحجم عن ذلك، وراح يُطعم النار كل ما وقعت عليه يداه، من غير أن ينظر إلى الكتاب، خوفاً من أن يرى علامات الرعب على وجهه، أو يسمع توسّلاته أو استغاثته فيشفق عليه، «لا عين تشوف ولا قلب يحزن»، فقد أحسّ كما لو أنه يُطعم الموقد من لحمه. لا بأس!... وهل كان يبخل بلحمه من أجل فلذات كبده!؟

تأجّجت النيران في الموقد، وراحت الكتب تحترق فرادى وجماعات، فهذا كتاب يشتعل، يحمرّ، يغدو كالجمر، ويدوم لظاه مدة غير قليلة، فيبعث أُوارُه الدفء في أركان الغرفة، وفي الأجساد الصغيرة الجامدة الذاوية، التي دبّت فيها الحياة والحركة من جديد. وهذا كتاب يحترق، يُفرقع، يُدخّن، ينثر شرارات تلسع الأيدي والوجوه، وسرعان ما يخمد ثم يهمد من غير دفءٍ أو لهبٍ أو ضوء! وذاك كتاب يشتعل، يَسعُر، ويرسل ألسنة لهب سنيّة، تتراقص وتتمايل وتلمع وتبرق بألوان جميلة أخّاذة، صفرٍ وحمرٍ وخضرٍ وزرق، فتبعث السرور والبهجة في القلوب وترسم الفرحة على وجوه الصغار، وقد راحوا يتضاحكون ويطلقون عبارات التعجّب

وصـيحات الابتهـاج وهم يلاعبون النار، ويشـاركونها في رسـم الظلال المتحركة السـاحرة الممتعة على الجدران.

أمست السهرة رائعة لا تنسى، حضرت في ذاكرة الأولاد، تناول خلالها الجميع البطاطا والبصل المشـويين والخبز المحمّص واحتسـوا أثمن وألذّ شـاي فـي العالم! أُعِدّ على نـار الفكر الوقّاد، واختمر على حرارة المعرفة المقدسة!

كان الكتـاب الأخير، كبيراً، ثقيلاً، سـميك الجلد، وحين ألقي به وسـط المعمعـة أخذت النار كأنما تعسّ فيه ببطء، ثم انبعث منه دخان كثيف أزكمت رائحته الأنوف، وملأ الغرفة والصـدور، فخمـدت النار وهمدت حتى انطفأت!... ولم يعد أحدٌ يرى أحداً، كما لم يعد يُسـمع سـوى تناوب موجات سُعالٍ شديد، وعُواء الريح المَمطوطِ عبر شُقوق الباب!

❁ ❁ ❁

السـرد...

لقد تم

رياض طبرة

كان علـى الشـرطي أن ينفـّـذ مهمته كما اعتاد فــي كل مهمة، ما الذي دهاه هــذه المرة؟ وماذا أصـابه لكي تنقلب هذه السـاعة من الانتظار إلى جحيم يكاد يلتهم الجاف والمندّى في جسـده، وحتى في روحه.

المهمة مألوفة ومتكررة في حياته الوظيفية، وهي ليسـت المرة الأولى ولا الثانية ولا العاشـرة، لكي يقنع نفسه بأن ما جرى معه كان محضَ عاطفة، أو أن الأغرار وحدهم من ينفعلون ويُقدِمون على مثل ما أقدم.

المهمة تقضـي أنْ يسـلّم مجرماً ينتظره حكم محكمة بالإعدام شنقاً حتى الموت في العاصمة، مئة كيلو متر هي المسـافة بين رقبة هذا المحكوم وساحة من تلك الساحات التي شهدت من قبل مثل هذا التنفيذ، لغاية ليست خافية على أحد، فمثل هذا التنفيذ قد يردع من تسول له نفسه ولوج عالم القتل أو باقي الجرائم التي تكاثرت حتى اضطرت الدولة لمثل هذا الإجراء.

موعد تنفيذ المهمة هو الثامنة صباحاً، وما عليه إلا أن يصل إلى مكتب القاضي قبل دقائق كما اعتاد ذلك عند كل مهمة، القطار الذي حملهما مقيَّدين بجامعة واحدة وصـل في السابعة تماماً،

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

ترجَّلا منه وسارا بضع خطوات باتجاه المدينة، وهي مازالت تغسل النعاس عن عينيها بأشعة الشمس والندى، المسافة التي تفصل المحطة عن القصر العدلي ليست بعيدة.

فجأة توقف المجرم وقد أخذت دموعه تتقاطر من عينيه عنوة وعلى نحو غير مألوف عن مثل هذه النماذج الصلبة القاسية، والتي يظن من يسمع ويرى ما اقترفوا أن قلوبهم من فولاذ، وراح يأخذ نفساً عميقاً على نحو لافت للأنظار.

- ما بك؟

- لا شيء، لكنه بيتي وأريد أن أنال ما استطعت من رضاه عليّ... ليتني أموت هنا لا أبارح المكان وأدفن بين جفنيه.

- هل حقاً ما تقول؟

- نعم وفيه أبي وأمي وزوجي وولدي الوحيد، يا رب أنت أعلم بحالي، هل تؤدي لي خدمة؟

- ما هي؟

- قبل أن أقول لك ما هي، أقول لك: لن يقدر أحد على رد جميلك إلا الله.

- قل ما هي؟

- أن تفك قيدي لأودّعهم وأعدك أنني سأكون عند القاضي في الثامنة تماماً.

تفحَّص الشرطي وجه المحكوم بالإعدام، تسمّرت عيناه في عينيه، فك الجامعة، أشار إليه بأن يذهب...

-٢-

لم يلتفت المجرم وقد تحررت يده إلى الوراء، تمنى لو يطلق ساقيه للريح ليمضي هذه الثواني معهم، مع أهله وهو مستعدّ ليدفع حياته مرات ومرات لحمايتهم والدفاع عنهم، مشى بخطوات هادئة رصينة لا تثير انتباه أحد، دخل المنزل بعدما قرع الباب كعادته قرعات ثلاث متتاليات، هبَّ من كان مستيقظاً مذعوراً، وحين تلاقت الأعين راح كل واحد منهم يفرك عينيه ويتلمس جسده ليتثبت من صحة ما يرى.

الأم وحدها انهارت لم تصدق أنها تراه من جديد، والده دخل في صلاة، زوجه حارت في أمرها، أخذت تقطع الغرف جيئة وذهاباً، ودّت لو تحتضنه هذه المرة كما تحتضن طفلها، وربما ودت لو تخفيه كحلاً بين عينيها.



هو حبيبها وزوجها وأبو وحيدها، هـو كل ما كانت تتمنـى في دنياها، وها هو في غفلة من الصبر والحلم وحسن التدبر يتحول من رب أسرة مجدٍّ يعمل بكل أمانة وإخلاص إلى قاتـل، لم يقصـد القتـل لكنه وقع تحـت أحـكام ظالمة لم تـراع حق الدفاع المشـروع عـن النفس، ولم تأخـذ بالأسـباب المخففـة التـي حاول محاميه التماسـها، كان أهل المقتول الذي سـخر منه ومن أهله أقوياء ومتنفذين، تمكنوا من انتزاع حكم علـى مقاس حزنهم وموقعهم المالي والاجتماعي.

الساعة التي منحها له الشرطي غير كل الساعات والدقائق والثواني التي أمضاها مع أهله كأنها قطرات ماء الحياة تتهاطل على أرض عطشـى، وأي ظمأ مثـل هذا الظمأ؟ أو كأنها ليرات ذهبية دسَّتها يد ملائكية في جيب معدم معيل لا يجد قوت عياله.

وحين همّ بالخروج من بيت أبيه أحاطت به القلوب قبل الأجسـاد، تهاطلت الدموع وعلا البكاء والنشـيج، تشـابكت الأيدي والتحمت الأكتاف، صـار الجميع رجلاً واحداً ينتظره قاض وشرطي ومشـنقة، من يقوى على إغلاق منافذ الدروب إلى هنا؟ من يسـد الحارات؟ من يمنع العالم عن هذه اللحظة ومن يقوى على وداعٍ مثل هذا الوداع؟

-٣-

حين اقتحم الشـرطي السـوق المقابل لمقر القاضـي تراءت له غرف القصـر العدلي زنازين ومنفردات، لا بد أن واحدة من هذه الزنازين ستكون بانتظاره ما لم يفِ المجرم بوعده.

ماذا لو أنه أخلف الميعاد؟ ماذا لو أنه نكث بوعده؟ أي مصـير ينتظرك أيها الغبي؟ وكيف تثق بمجرم؟

لا... لا وألف... لا لن يغدر بي، إحساسي لم ولن يخيب بالرجال... يقول الشرطي ويتابع ويكرر ما يتبادر إلى ذهنه من مخاوف ومن تطمينات كانت تتدفق إلى باله كأدوار الحمَّى، تارة دور حام يصـل به إلى الهذيان، ويكاد جسـده يتعرق وهو يرى حبل المشنقة يلتف على عنقه فيتلمس رقبته ليتأكد أنه ما زال بعيداً ولو أمتاراً قليلة.

وتارة يستعيد وعيه ويملأ صدره من نسمات عليلة في إحساس عارم بالفخر...

– مـا فعلتـه خير وقـد هداني الله إلى فعلـه، لم يكن الأمر كله مـن عندي، لا بد مـن أنَّ إرادة عليا شـاءت، لن تخرب الدنيا ولن تخسر العدالة شقفة من عرشها إنْ تمتع هذا المسكين البائس ساعة هي الأخيرة من عمره، ثم ماذا يضير المشنقة لو أعطته ساعات وساعات يقضيها مع أهله ووحيده وزوجه؟ هل سينقص طولها أو عرضها وهي التي تفتح شهيتها على الموت هذه الأيام؟

–٤–

كانت عقارب السـاعة تشـير إلى الربع الأخير من السـاعة وكأنَّها تشير إلى اللحظات الأخيرة مـن هناءة وسـعادة الشـرطي، لا بد أن الله يعلم بحالـه وحال زوجـه وأولاده الثلاثة حين يتلقون خبر توقيفه، لكنه وبعد لأي وطول تفكير قرر أن يسـلم نفسـه للقاضي لينال جزاءه مهما يكن هذا الجزاء، ولم يرَ مخرجاً من هذا القلق سوى أن يقول الحقيقة ولا شيء سوى الحقيقة.

تردد قليلاً لكنه استجاب لإحساسه، سارع إلى باب المكتب يطرقه بدقات خجلى، حتى إذا ما جاءه صوت دافئ يأذن له بالدخول بَسْمَلَ. وتشجَّع ملقياً يده اليمنى على مقبض الباب لاوياً حركته.

تسـمّر على بعد خطوات من القاضي وبصوت لا يدري من أين صار وكأنه حشرجة، وبحركة يد مرتجفة تحمل طناً من الخوف:

– الشرطي المجرم فلان الفلاني الرقم ٨٩٥٣٧٩٩.

لم يتمالك القاضي، ضحك وأشار إليه بالجلوس...

– ما بك؟

– لقد أقدمت على جريمة بملء خاطري وبإرادتي ولست نادماً أبداً.

– (مِنَ الآخر) ماذا فعلت ولماذا؟

وبعد أن فرغ من الرواية لما حدث، راح يصف شعوره ومسوِّغات ما فَعَله، والقاضي يصغي بكل اهتمـام، حتى إذا ما فرغ من ارتشـاف شـفة من فنجانه مع نهاية لفافة تبـغ لم تطل إقامتها بين يديه التفت إلى الشرطي:

- على أي ساعة اتفقتم؟

- الثامنة يا سيدي.

- كم هي الآن؟

- إلا دقيقتين... قالها وقد اختطفت دقات خفيفة على الباب أبصاره، وكاد جسده يندفع ليرى من الطارق، لكن صوت القاضي سبقه:

- لدينا وقت كاف...

- ادخل...

يا!!!! للفرح العظيم، إنه هو.

-٥-

قال القاضي وقد ذهل مما سمع ورأى:

قلت لي إنه هو... هل تعني ما تقول؟ وهل هذا هو المجرم المحكوم بالإعدام يأتي طوعاً، ويتخلى عن فرصة منحها له مغفل؟

- نعم سيدي... هو بشحمه ولحمه، أقسم إنه هو... الحمد لك يا رب...

أطرق الشرطي ودخل في نحيب...

سأل القاضي المجرم لماذا تسلّم نفسك للموت؟

- لكي لا أكون ظالماً، أعرف طعم الظلم يا سيدي وقد كان مراً.

يقف القاضي وكأنّه خلف قوس العدالة ليعلن باسم الشعب براءة الرجل والشرطي، وليكن الطوفان...

❁ ❁ ❁

السـرد...

حلم حزين

شادي سميع حمود

سماءٌ زرقاء صافية، شمسٌ ساطعة في كبدها، غيوم رمادية تأبى الارتقاء إليها إيذاناً بصيفٍ حارٍ. المكان مجهول الهوية، والزمان غامض السراب. فجأةً، تجلى منها نوران باهران مشعان. انتابتني الحيرة عن ماهيتهما؛ ما هي إلا لحظات حتى بدأ يتكلّما بعضهما مع بعض. صُعقت من هول الحدث ليأتيني بعدها صوت من السماء. ركزتُ قليلاً لأسمع صوتين منبعثين من هذين النورين ليقولا لي: لا تخفْ! نحن أرواحٌ شعشانيةٌ لأجساد فارقت الحياة منذ أربع عشرة سنة. نحن نعرفك جيداً. هلّا كلّمتنا عن أخبار أسرتنا التي فارقناها. حينها تذكرتهما جيداً وقلت لهما: أنتما الضحية واليتيم.

- أنا: أين سكنت أرواحكما؟ في أي جسدٍ؟
- الضحية: لا أدري، علمها عند خزائن ربي.
- اليتيم: أنا أوافقك الرأي أيتها الضحية.
- أنا: تذكرت ظروف وفاتك القاهرة يا ريما في حادث سير مؤلم بتاريخ السابع من تشرين الأول عام (٢٠٠٤م)، خلال زيارتكِ لأخيك في ضاحية الغسولة الكائنة في ريف دمشق، بالقرب

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

من مطار دمشق الدولي. كنت مخطوبة وتجهّزين لحفل قرانك. لكن القدر فرض كلمته وقال خطاب الفصل في ظروف مؤلمة. كنت ضحية غطرسة المال عندما صدم جسدك الناعم والغض بسيارته عكس اتجاه السير للمسرب المتجه إلى درعا، بالقرب من (كوين سنتر)، وعلى بضعة أمتار من منزل والدك الكائن في ضاحية ٨ آذار بالقرب من صحنايا. كان السائق ثملاً وهو ابن أحد أبناء أصحاب المعامل الكائنة في (أتوستترا) د درعا الجديد. في هذه الليلة، كنتُ عند أخيك، وغمني خبر الحادث خلال اتصال هاتفي معه. توجّهنا عندها إلى مستشفى المجتهد، وكانت صرخات البكاء والحزن تصدح في أرجائها من شقيقك الأكبر، وخطيبك. دخل أخوك الصغير إلى غرفة علاجك ولقد حزنتُ كثيراً. عندها طلب منا شقيقك الأكبر التوجه إلى مكان الحادث. توجهنا إلى هناك وتقفينا أثر الحادث، فلم نجدْ شيئاً بسبب حلكة الليل. عادت أدراجنا إلى منزل أبيك وأجريت الاتصالات مع ذويك في إحدى قرى القطيلبية الكائنة في جبلة.

في منتصف ليلة الخميس وصباح الجمعة الموافق للثامن من تشرين الأول عام (٢٠١٤م)، توجهنا مرةً أخرى إلى مكان الحادث، ليخبرنا أخوكِ الأكبر عن نقلك إلى مشفى تشرين العسكري لأن مشفى المجتهد لا تملك منفسة لسوء الحظ. ما هي إلا لحظات حتى تلقينا خبر وفاتك المفجع. أجهش أخوكِ بالبكاء. فأخبرته أنني سأعود إلى منزلي لأحضر بعض النقود، استعداداً للسفر والمشاركة في مراسم تشييعك ودفنك. عدتُ إلى منزل أبيك نحو الساعة الثالثة فجراً. ونمت حزيناً على وفاتك.

في صبيحة اليوم التالي، استيقظنا على صوت جرس الباب ليعلن وصول عَمَّيكِ أبي فراس وأبي حمزة. فتوجهنا معاً إلى مكان الحادث لأرى فيها مرآة السيارة التي دهستك. قمنا بجولة حول المصنع الذي يملكه ابن هذا السائق المجنون الذي خبأ سيارته هناك. طلب مني أخوك التوجه إلى مشفى تشرين العسكري تحضيراً لمراسم التشييع. وصلت إلى هناك لأرى أخاكِ غدير قد جهَّز سيارة الإسعاف، فاستلم جثّتكِ. ووضعها في السيارة، وطلب مني أخوك عدم السفر لكنني أصررت على موقفي. وصعدنا معاً في سيارة الإسعاف. خلال طريقنا إلى جبلة، تذكرت لحظات اجتماعنا معك يا ريما في منزل أخيك.

- الضحية: ثكلت روحي بحديثك. ماذا حصل بعد ذلك، وما هي أخبار أهلي بعد وفاتي؟

- اليتيم: تذكرت ظروف وفاتك عندما أيقظني ابني من نومي. فطلبت منه فوراً المشاركة في مراسم التشييع.



- أنا: بعد نحو أربع ساعات، توقفنا عند مفرق بانياس، واشترينا باقة ورد، ووضعناها على مقدمة سيارة الإسعاف. توجه موكب الجنازة إلى قريتك، وجالت سيارة الإسعاف حول بيتك لأرى أباك وأمك يذرفان الدموع حسرةً وكمداً على موتك. تأثرت بهذا المشهد فذرفت الدموع. بعد نحو ساعة، وعند غروب شمس يوم الجمعة، أنجزت مراسم الغسيل والتشييع والدفن وسط جو من الحزن العام. وتقاطرت وفود المعزين إلى منزل جدك في القرية. بقيت مدة ثلاثة أيام وعدتُ إلى دمشق ليخبرني بعدها أخوك أن قضية موتك أصبحت في ملفات القضاء، وسيتلقون تعويضاً مالياً قدره ستمئة ألف ليرة سورية بعد حبس المتهم. هذا ما حصل فعلاً عندما قبض أهلك المبلغ المذكور واشتروا مكتبة بالقرب من ضاحية ٨ آذار، سُجِّلت مناصفةً بين أخويك حسن وحمزة. لم يستطع أخوك الذي كان يدرس الدكتوراه عن المسرح في فرنسا المشاركة في مراسم تشييعك ودفنك نظراً لصعوبة الظروف المالية والإدارية هناك.

- الضحية: لقد قهرني كلامك، أكمل ماذا حصل بعد ذلك؟

- اليتيم: تذكرت بحزن ظروف وفاتك.

- أنا: عاد أخوك من فرنسا حاصلاً على دكتوراه في المسرح، وعين في جامعة دمشق في قسم اللغة الفرنسية لتدريس مادة المسرح. وتزوج بعدها من صديقته التي تحمل شهادة دكتوراه في

علم الآثار قبل اندلاع الحرب الكونية على سورية بعشرة أيام أي في مطلع آذار عام (٢٠١١م). سافر أخوك غدير إلى كندا برفقة زوجته وأولاده بقصد الدراسة والعمل. أدى أخوك حسن الخدمة الإلزامية في عام (٢٠٠٩م) قبل إنهاء دراسته الجامعية واستدعي إلى الخدمة الاحتياطية في عام (٢٠١١م). وكان سيُستشهدُ في أكثر من مرة بحلب لكن القدر أنقذه لينتقل بعدها إلى دمشق ليكمل خدمته الاحتياطية. توفي أبوك ذلك الرجل الطيب والفلاح والضابط الشريف في صفوف القوات المسلحة في عام (٢٠١٣م) إثر أزمة قلبية حادة. سافر أخوك إلى كندا لتحسين وضعه المعيشي وعاد في عام (٢٠١٦م) ليعود بعدها إلى فرنسا مع زوجته ضمن بعثة حصلت عليها من جامعة ليون الفرنسية في منتصف أيلول عام (٢٠١٨م) لتدريس علم الآثار.

الضحية: لا تكمل حديثك بعد. لقد أثرت شجوني وعواطفي. سأستمع الآن إلى قصة اليتيم وماذا حصل من أخبار بعد وفاته.

اليتيم: كلمني يا ولدي ماذا حصل بعد وفاتي؟

❁ ❁ ❁

الثلج

قسطنطين باوستروفسكي
ترجمة: د.أيمن أبو الشعر

توفي العجوز باتابوف بعد شهرين من انتقال تاتيانا بيتروفنا للسكن عنده في المنزل. وهكذا بقيت تاتيانا بيتروفنا وحيدة مع ابنتها فاريا والمربية العجوز.

انتصب البيت الصغير المؤلف من ثلاث غرف فحسب فوق الجبل مطلاً على النهر الشمالي عند مشارف المدينة الصغيرة، وخلف المنزل حيث ينبسط البستان ازدهرت دغلة بتولا باللون الأبيض. كانت طيور الزاغ تزعق في هذه الدغلة منذ الصباح وحتى وقت الغسق، وكانت الغمامات تتهادى فوق القمم العارية محمَّلة بالمطر.

لم تستطع تاتيانا بيتروفنا بعد قدومها من موسكو وبعد مرور مدّة طويلة التعود على البلدة الصحراوية وبيوتها الصغيرة وبواباتها ذات الصرير، وعلى مساءاتها الصماء عندما كانت تتواصل إلى مسامعها طقطقة النار في المصباح الزيتي.

كم أنا غبية – فكرت تاتيانا بيتروفنا– لماذا تركت المسرح والأصدقاء؟ كان لا بد لي من أن أُحضر فاريا إلى المربية في بلدة بوشكينو حيث لم يكن هناك أيّ غارات... لو أنني بقيت في موسكو... يا إلهي كم أنا غبية!

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.



ولكن لم يعد بالإمكان بعد الآن العودة إلى موسكو، وقررت تاتيانا بيتروفنا العمل في المستوصفات العسكرية حيث كان في المدينة عدد منها، وبذلك هدأت نفسها إلى درجة أن المدينة باتت تروقها، ولاسيّما عندما حل الشتاء واكتست بالثلج، وغدت الأيام رمادية وأكثر رقة.

لم يتجمد النهر مدّة طويلة وظل البخار يتصاعد من مياهه الخضراء.

تعودت تاتيانا بيتروفنا على البلدة وحتى على البيت الغريب وعلى البيانو غير المدوزن والصور المصغرة فوق الجدران التي تبدو فيها السفن المدرعة للدفاع عن السواحل. كان العجوز باتابوف يعمل في الماضي (ميكانيكي) سفن، وعلى مكتبه فوق الجوخ الأخضر الباهت وقف نموذج مصغر للطراد الحربي «القاصف» الذي أبحر عليه طويلاً. لم يُسمح لفاريا أن تلمس هذا النموذج، وبشكل عام لم يسمح لها أن تلمس أي شيء.

علمت تاتيانا بيتروفنا أنه تبقّى للعجوز باتابوف ولدٌ بحار، وأنه يخدم حالياً في أسطول البحر الأسود. كانت صورته على الطاولة بالقرب من النموذج المصغر للطراد، وكانت تاتيانا بيتروفنا تتناولها أحياناً وتقطّب حاجبيها الدقيقين وتغرق في التفكير: يبدو لها أنها قابلته في مكان ما، ولكن في زمن بعيد جداً قبل زواجها العاثر، ولكن متى؟ وأين؟

نظر البحار إليها بعينين هادئتين مازحتين قليلاً كما لو أنه يسأل وماذا بعد؟ ليس من المعقول أنك لم تتذكري أين التقينا!

- لا... لا أذكر – أجابت تاتيانا بيتروفنا بصوت خفيض عن تساؤلات الصورة.

- ماما مع من تتحدثين – صاحت فاريا من الغرفة المجاورة.

- مع البيانو – أجابت تاتيانا بيتروفنا.

في أواسط الشتاء بدأت الرسائل تصل باسم باتابوف وكلها مكتوبة بالخط نفسه، وكانت تاتيانا تصفف الرسائل فوق الطاولة. استيقظت ذات ليلة وكان الثلج يشع بشحوب عبر النوافذ، وعلى الأريكة راح القط الرمادي «أرخيب» المتبقّي من إرث باتابوف يشخر.

تلفعت تاتيانا بيتروفنا بثوب منزلي واتجهت إلى غرفة مكتب باتابوف. وقفت قرب النافذة، عندها فرت عصفورة من الشجرة دون أن تحدث صوتاً، نافضة الثلج الذي راح يتهادى كغبار أبيض مدّة غير قصيرة مجلّلاً الزجاج.

أشعلت تاتيانا بيتروفنا شمعة وجلست على (الأريكة) وهي تجيل النظر طويلاً إلى لسان اللهب... حتى اللهبة لم تخفق. بعد حين أخذت إحدى الرسائل بحذر وفضّتها ثم بدأت تقرأ ممعنة النظر:

- «يا عجوزي الغالي- قرأت تاتيانا بيتروفنا- ها قد مر شهر على مكوثي في المستشفى، جراحي ليست خطيرة، وبشكل عام تتماثل للالتئام، أستحلفك بالله لا تشغل بالك ولا تدخن لفافة إثر أخرى، أتوسل إليك.

- «إنني غالباً ما أتذكرك يا أبي- تابعت تاتيانا بيترفنا قراءة الرسالة- أتذكر بيتنا وبلدتنا، كم هو البعد شاسع إلى حد مخيف، كما لو أنّه في نهاية العالم... إنني أغلق عيني وعندها أرى... هأنذا أفتح البوابة وأدخل إلى البستان، الشتاء، الثلج، والدرب نحو العريشة القديمة ممهدة عند المنحدر مغمورة برذاذ الجليد، والمواقد تطقطق في الغرف عابقة بدخان البتولا، والبيانو قد تدوزن أخيراً، وأنت قد ثبتّ الشمعدانات، الشمعات الصفراوات المبرومات تلك التي جلبتها معي من لينينغراد، والنوتات موضوعة على البيانو: هناك افتتاحية «البنت البستوني» و«أنشودة لشواطي الوطن البعيد»... ألا يجلجل الجرس عند الباب؟ إنني لم ألحق أن أصلحه... أيعقل... أن أرى كل ذلك مرة ثانية؟ أيعقل أن أغسل وجهي مرة أخرى بمياه بئرنا وهي تنسكب من الجرة الفخارية؟ أتذكُر يا أبي... آه لو كنت تعلم كم عشقت كل ذلك من هنا من بعيد، لا تعجب، ولكني أقول لك بكل جدية إنني تذكرت ذلك في أخطر لحظات المعركة، حلمت إذ ذاك أنني لا أدافع عن كل البلد وحسب بل عن هذه الزاوية الصغيرة من الوطن الأكثر أثَرة إلى نفسي، وأنني أدافع عنك وعن بستاننا وعن أطفالنا ذوي الشعر الأشعث، وعن دغلة البتولا وراء النهر وحتى عن قطِّنا أرخيب، أرجوك لا تبتسم ساخراً، ولا تهز برأسك».

- «ربما يرسلونني مدّة قصيرة إلى البيت عندما يخرجونني من المشفى، لا أدري... ولكن الأفضل ألا تنتظر...».

جلست تاتيانا بيتروفنا طويلاً إلى الطاولة، ونظرت متابعة المدى خلف النافذة بعينين مفتوحتين حيث لاح الفجر في الزرقة الكثيفة وفكّرت... لا شك أنه قد يأتي من الجبهة بين يوم وآخر إلى هذا البيت حيث يقطن إنسان غريب، وسيكون صعباً عليه أن يلتقي بأشخاص غريبين عنه وأن يرى كل شيء مختلفاً تماماً عما كان بوده أن يراه.

في الصباح طلبت تاتيانا بيتروفنا من فاريا أن تأخذ المجرفة الخشبية وتمهد الدرب نحو العريشة فوق المنحدر. كانت العريشة متهالكة تماماً وقد تصدَّعت أعمدتها ونمت أعواد برية فيها. أصلحت تاتيانا بيتروفنا الجرس فوق الباب بنفسها ولمحت على الجرس عبارة مسبوكة طريفة تقول: (فوق الباب أتبختر فاقرع في مرح أكثر...). نقرت تاتيانا بيتروفنا الجرس فجلجل بصوت عال، شنف القط أرخيب آذانه غير راض وغادر البهو منزعجاً، لقد بدا له رنين الجرس المرح وقحاً جداً.

في النهار استوجست تاتيانا بيتروفنا -وقد دبت فيها الحيوية واحمرَّت وجنتاها- اضطراباً لدى عامل تصليح الأدوات المنزلية، وهو عجوز تشيكي الأصل روسي النشأة يعمل في تصليح (بوابير الكاز) والدمى وبعض الآلات الموسيقية بما في ذلك دوزنة البيانو. قال التشيكي وهو ينهي دوزنة البيانو، إنه قديم ولكنه جيد جداً، ولكن تاتيانا بيتروفنا كانت تعلم ذلك.

بعد أن ذهب عامل التصليح أجالت تاتيانا بيتروفنا النظر في أدراج الطاولة فوجدت علبة شموع سميكة ومبرومة، فثبتت الشموع في الشمعدان فوق البيانو، وفي المساء أشعلت الشموع وجلست إلى البيانو وامتلأ البيت بالألحان.

عندما توقفت تاتيانا بيتروفنا عن العزف وأطفأت الشمعات، عبقت في الغرف رائحة دخان شبيهة بتلك التي تعبق في شجرة رأس السنة.

لم تتمالك فاريا نفسها.

- لماذا تلمسين أغراض الآخرين – قالت فاريا لأمها- لا تسمحين لي، وأنت نفسك تلمسينها. الجرس والشموع والبيانو، تلمسين كل شيء كما أنك وضعت نوتات ليست لك على البيانو؟

- إنني كبيرة – أجابت تاتيانا بيتروفنا فنظرت فاريا إليها مقطبة جبينها بنظرة ريبة، فقد كانت تاتيانا بيتروفنا لا تشبه الكبار أبداً أكثر من أي وقت مضى. لقد أصبحت فتية في كل شيء، وغدت تشبه أكثر تلك الفتاة التي أضاعت حذاءها الكريستالي في القصر. لقد سبق أن قصت تاتيانا بيتروفنا بنفسها هذه الحكاية لفاريا.

كان الضابط نيقلاي باتابوف بعد في القطار حين حسب أنه لن يستطيع البقاء عند والده أكثر من يوم واحد، فالإجازة كانت قصيرة جداً، وقد استهلك الطريق معظم الوقت.

وصل القطار إلى المدينة نهاراً، ولمجرد وصوله إلى المحطة علم الضابط من أحد معارفه وهو مدير محطة القطار أن والده قد توفي منذ شهر، وأن مغنية شابة من موسكو انتقلت للعيش في منزلهم.

إنه الترحيل – قال مدير المحطة.

صمت باتابوف ونظر خلف النافذة حيث تراكض المسافرون بأباريق الشاي، وهم ينتعلون الجزمات اللبادية والسترات السميكة، وأحسَّ بدوار ينتابه.

نعم – قال مدير المحطة- كان ذا روح طيبة، هذا الإنسان لم يتمكن حتى من رؤية ابنه.

- متى يحين موعد قطار العودة؟ – سأل باتابوف.

- آخر الليل في الساعة الخامسة- أجاب مدير المحطة، وبعد برهة صمت ثم أضاف- بإمكانك المبيت عندي، زوجتي العجوز ستسقيك الشاي وتطعمك، لا معنى بالنسبة لك الذهاب إلى بيت أبيك.

- شكراً – أجاب باتابوف وخرج من القطار.

- شيَّعه مدير المحطة بنظراته وهو يهز رأسه. عبر باتابوف البلدة نحو النهر حيث امتدت فوقه سماء زرقاء رمادية، وبين السماء والأرض تطايرت بشكل مائل ندف الثلج النادرة، وكانت الغربان تتنقل فوق الطريق الممتلئة بالروث. حل الظلام وهبَّت الريح من جانب الشاطئ آتية من الغابات، تُدمع العيون.

- إذن، وماذا بعد؟ – قال باتابوف لنفسه- لقد تأخرت أصبح كل شيء الآن بالنسبة إلي وكأنه غريب، البلدة، النهر، البيت.

جال بعينيه ونظر إلى المنحدر خلف المدينة حيث يضطجع بستان في الصقيع، ويتصاعد الدخان من مدخنة المنزل الداكن وتحمله الرياح إلى دغل البتولا. توجه باتابوف ببطء نحو البيت وقرر ألا يدخل بل أن يعبر بالقرب منه فحسب، ربما يملّي ناظريه بالبستان، أو يقف في العريشة القديمة. لم يكن يحتمل فكرة أن يعيش في بيت والده أناس غرباء سيان بالنسبة إليهم ما جرى، الأفضل ألا يرى شيئاً، وألا يرهق قلبه بنفسه، عاداً أن الرحيل ونسيان الماضي أفضل.

«وماذا إذن – فكر باتابوف- في كل يوم يكبر المرء وينظر إلى ما حوله بموضوعية أكبر».

اقترب باتابوف من البيت حين حل الغروب، فتح البوابة بحذر ولكنها مع ذلك أحدثت صريفاً. وكما لو أن البستان قد انتفض تساقط الثلج من الأغصان القريبة محدثاً خشخشة خفيفة. قادته

إلى العريشـة درب مغطاة بالثلوج. دخل باتابوف إلى العريشـة، نظر باتابوف نحو العريشة ووضع يده على (الدرابزين) العتيق، وفي البعيد خلف الغابة تشـربت السـماء باللون الزهري، يبدو على الأغلب أن القمر قد نهض هناك خلف الغيوم. رفع القبعة عن رأسـه ومرر أصابعه في شعره. كان الهدوء عاماً، وهناك في الأسفل فحسب عند سفح الجبل قرقعت النسوة بالجرادل الفارغة وهن يقصدن فوهة التجويف في الجليد وسط النهر طلباً للماء.

استند باتابوف إلى (الدرابزين) وقال بهدوء:

- كيف يمكن أن يحدث هذا؟

مسَّ أحدهم كتف باتابوف من الخلف بحذر فالتفت. كانت امرأة شابة تقف وراءه بوجه شاحب جاد، وقد لفعت رأسها بشال دافئ، نظرت بصمت إلى باتابوف بعينين معتمتين متيقظتين وذوب الثلج على أهدابها وخديها، يبدو أنه الثلج الذي انهمر من الأغصان.

- اعتمِر القبعة - قالت المرأة بهدوء - وإلا سـيؤذيك البرد. وهيا فلنذهب إلى البيت ليس من مسوِّغ للوقوف هنا.

صـمت باتابوف وسـحبته المرأة من كمه وقادته عبر الدرب الممهدة، وعند المصـطبة توقف باتابوف، تشنجت حنجرته ولم يعد يستطيع التنفس فقالت المرأة بهدوء أيضاً.

- أمر عادي، وأرجو ألا تخجل مني من فضلك، كل شيء سيكون الآن على ما يرام.

ضـربت الأرض بقدميهـا لكي تنفض الثلج عن جزمتها، في هـذه اللحظة عند المدخل تجاوب رنين الجرس. تنفس باتابوف بعمق أعقبه بشهيق وزفير.

دخل البيت وراح يتمتم بينه وبين نفسه شاعراً بالحياء، خلع معطفه الحربي عند البهو، وأحسَّ برائحـة خفيفـة من دخان احتراق حطب البتـولا، ولمح أرخيب. كان أرخيب جالسـاً على الأريكة يتثاءب وقرب الأريكة وقفت فتاة صـغيرة بضـفائر قصـيرة تنظر إليه بعينيـن فرحتين، لم تكن تنظر إلى وجهه بل كانت تمعن النظر في الشارات الذهبية المثبتة على كُمِّه.

- فلنمضِ - قالـت تاتيانا بيتروفنا وقادته إلى المطبخ حيث كانت جرة مملوءة بالمياه الباردة التي جلبت من البئر، ومنشفة كتانية يعرفها حيث حيكت عليها رسوم لأوراق البلوط.

- خرجت تاتيانا بيتروفنا في حين أحضـرت الفتاة الصـغيرة صـابونة لباتابوف وراحت تنظر إليه وهو يغسـل وجهه ويديه بعد أن خلع سـترته العسـكرية. لكن إحسـاس باتابوف بالإحراج ظل مسيطراً عليه.

- أهي أمك؟ سأل الطفلة واحمر وجهه، فقد سأل ليقول أي شيء.

- تظن نفسها كبيرة- همست الطفلة وكأنها تخبره بسر ما- ولكنها ليست كبيرة على الإطلاق، إنها أكثر طفولة مني.

لم تجبه الطفلة بل ابتسمت وهرعت خارجة من المطبخ.

لم يستطع باتابوف أن يهرب طوال الليل من إحساس غريب كما لو أنه يعيش حلماً وديعاً، لكنه حلم صعب للغاية، كل شيء في البيت كان كما تمنى أن يراه، حتى النوتات نفسها كانت موضوعة على البيانو والشمعات المبرومة نفسها كانت تشتعل فتائلها مطقطقة مضيئة غرفة مكتب والده الصغيرة، بل حتى رسائله التي كان قد بعث بها من المستشفى استلقت تحت البوصلة القديمة التي كان والده يرتب باستمرار الرسائل تحتها.

بعد احتساء الشاي قادت تاتيانا بيتروفنا باتابوف إلى ضريح والده عبر الدغل، وكان القمر وسط الضباب قد ارتفع عالياً وأضاء بنوره البتولا بأشعة خفيفة ألقت على الثلج ظلالاً خافتة.

فيما بعد، في قوت متأخر من المساء، جلست تاتيانا بيتروفنا إلى البيانو ومررت أصابعها بحذر على مدارجه والتفتت إلى باتابوف قائلة:

- يخيل لي أنني رأيتك في مكان ما.

- نعم يبدو ذلك – أجاب باتابوف، ونظر إليها وقد سقط الضوء من الجانب الآخر فأضاء نصف وجهها. وقف باتابوف وراح يتنقل في الغرفة من زاوية إلى أخرى، ثم توقف.

- لا أستطيع أن أتذكر – قال ذلك بصوت مخنوق.

التفتت تاتيانا بيتروفنا جافلة ونظرت إلى باتابوف ولكنها لم تقل شيئاً.

مهَّدت له فراشاً على الأريكة في غرفة المكتب، لكنه لم يستطع النوم أبداً، بدا له أن كل دقيقة في هذا المنزل غالية جداً ولا يريد أن يضيعها.

اضطجع وراح ينصت لخطوات أرخيب اللصوصية وإلى صوت الساعة، وإلى همس تاتيانا بيتروفنا. كانت تقول شيئاً ما للمربية خلف الباب المغلق، ثم هدأت الأصوات وهبت المربية، لكن بصيص الضوء تحت الباب لم ينطفئ. سمع باتابوف خشخشة الأوراق- يبدو أن تاتيانا بيتروفنا تقرأ، قدَّر في نفسه أنها قررت ألا تنام لكي توقظه في موعد القطار، كان بوده أن يقول لها إنّه هو أيضاً لا يستطيع النوم لكنه فضل ألا يشغلها.

فتحت تاتيانا بيتروفنا بهدوء الباب عند الساعة الرابعة صباحاً ونادت باتابوف الذي سرعان ما تحرك.

- حان وقت النهوض- قالت وأردفت- يعزُّ عليّ أن أوقظك.

ودَّعت تاتيانا بيتروفنا باتابوف مرافقة إياه حتى محطة القطار عبر المدينة النائمة. وبعد الصفير الثاني توادعا.

مدت تاتيانا بيتروفنا يدها لباتابوف قالت:

- اكتب لنا، إننا الآن أقرباء أليس كذلك؟

لم يجب باتابوف واكتفى بهز رأسه.

بعد بضعة أيام استلمت تاتيانا بيتروفنا رسالة منه كان قد كتبها في الطريق.

«كنت قد تذكرت أين التقينا طبعاً -كتب باتابوف- ولكني لم أشأ أن أخبرك بذلك في البيت، أتذكرين القرم عام (١٩٢٨م)؟ والدرب القديم في حديقة ليفادي، السماء الباهتة والبحر الداكن... كنت أتمشى في الطريق في «أرياندو» وعلى المقعد قرب الدرب جلست فتاة كانت كما يبدو في السادسة عشر من عمرها، عندما رأتني نهضت وتوجهت نحوي، وعندما تحاذينا نظرت إليها لكنها تجاوزتني بسرعة وبخفة حاملة في يدها كتاباً مفتوحاً. توقفت ونظرت إليها وهي تبتعد، نظرت طويلاً... هذه الفتاة كانت أنت، أنا لا أستطيع أن أخطئ، نظرت في إثرك، وشعرت حينها أن الفتاة التي مرت بقربي هي التي تستطيع أن تدمر حياتي أو أن تمنحني سعادة هائلة، شعرت أنه بإمكاني أن أحب هذه الفتاة إلى درجة أنسى فيها نفسي تماماً، وأدركت عندها أن علي أن أجدك مهما كلفني الأمر. هكذا فكرت ولكني لم أبرح مكاني... لماذا؟ لست أدري وإلى الآن أنا أعشق القرم وتلك الدرب التي رأيتك فيها لحظة وأضعتك إلى الأبد، لكن الحياة بدت رؤوفة معي ولذا قابلتك من جديد، وإذا قدر لكل شيء أن ينتهي بشكل جيد، وأن تكون حياتي مفيدة لك فإنها ستكون لك... نعم... لقد وجدت عند الوالد رسالتي المفتوحة وفهمت كل شيء، وأستطيع أن أشكرك من بعيد فحسب.

وضعت تاتيانا بيتروفنا الرسالة ونظرت بعينين مغبشتين إلى البستان المغطى بالثلج وقالت:

- يا إلهي لم أكن ولا مرة في حياتي في القرم... ولا في أي وقت... ولكن هل يمكن أن يعني ذلك أي شيء الآن؟ وهل يستحق أن أشكك فيه... أو أشكك في نفسي؟

- ضحكت وأغمضت عينيها بكفيها، وخلف النافذة شَعَّ غروب وديع لا يملك أن ينطفئ!

❀ ❀ ❀

الضحك «جحا نموذجاً»

د. عبد الله الشاهر

من الذي يستطيع أن يتصور الحياة كلها عابسة. مقطبة الجبين، مكفهرة المظهر، فالحياة بغير ضحك عبء ثقيل لا يحتمل، والسبب في ذلك أن الحياة ملأى بالمشقات والمتاعب والآلام، والضحك هو المتنفس الذي يخفف ضغطها، وينسي همومها، ويلقي بعض أثقالها، ويحرر من قيودها الشداد.

ومن هنا كان الضحك نزعة غريزية لها قيمة عظيمة في حفظ حياة الفرد والمجتمع، ذلك أن الضحك يجعل الناس مترابطين في سرَّائهم وضرَّائهم ترابطاً اجتماعياً وثيقاً، وذلك بطرائق المشاركة الوجدانية، فهو وسيلة للتنفيس والتخفيف، واسترداد النشاط، والاقتدار على الحياة في المجتمع.

دور الفكاهة والضحك

يبدو أن للفكاهة والضحك تاريخاً طويلاً في الثقافة الإنسانية، فهو مقترن بنشاط الإنسان وحركته الاجتماعية والنفسية، ولذلك اهتم به الفلاسفة والأدباء على مر التاريخ، فقد واكب الضحك مجرى الزمن حتى عصرنا الحاضر، وارتبط بالمسارين السياسي والاجتماعي أشد الارتباط وأوثقه، ووفرة المفكِّهين والمضحكين لهو دليل على الدور الكبير الذي يلعبه الضحك في الحفاظ على الكيان الإنساني والاجتماعي حتى لا يقعا في دائرة الإحباط والسقوط.

وقد كان الضحك ولا يزال أحد وسائل التواصل البشري على مدى التاريخ، فهو يقوم بدور صمّام الأمان للفئات التي أثقلها واقعها الجديد في عصور التحول والشعور بالقلق والخوف واختلال المفاهيم، فيكون الضحك وسيلة الحفاظ على الوجود الاجتماعي، والتعالي على الأحداث الطارئة، فلا تقع في بؤرة الواقع الأليم، وقد «كان الحمقى والمتحامقون والمضحكون والمهرجون موجودين دائماً في كل مكان عبر التاريخ ينشرون الفرح حتى لو كانت أعماقهم غارقة في الأحزان، وكان لهم حضورهم الدائم في كل مكان».

فما هو الضحك إذن؟

الضحك هو نوع من التعبير عن حكم أخلاقي يقوم على مقارنة يجريها الشخص موضوع الضحك، فينشأ الضحك من إحساس بالتفوق لملاحظته عيباً ما في شخص مقدر أنه يستحق هذا العيب، أو سلوك إنساني أو حيواني يخالف السلوك الطبيعي المعتاد.

غير أن «فولتير» يرى أن الضحك ينشأ من سوء التفاهم، فهو شكل من أشكال التعبير الصريح عن التسلية والمرح ومشاعر أخرى، وهو رد فعل طبيعي للإنسان السليم على المواقف المضحكة، في حين يذهب «كانط» إلى أن الضحك هو تأثير ينشأ من تحوُّل مفاجئ لتوقع شيء شديد التوتر إلى لا شيء، وقد أكد «شوبنهور» رؤية «فولتير» أنَّ الضحك هو الإحباط الناشئ من عدم الملاءمة بين شيئين يظهران متلائمين.

وفي **المعاجم العربية**: ضحك ضد بكى، وضحك انبسط وجهه إذ تظهر الأسنان ومنها السن التي تبدو عند الضحك فهي ضواحك.

وفي **المعجم الأجنبي**: الضحك هو التعبير عن عاطفة مرح فجائي بحركة في الشفتين والفم مصحوبة أحياناً بضوضاء.

والضحك خاص بالإنسان، وهو يضحك لأنه يتمتع بخصائص وجدانية وعاطفية ينفرد بها دون سائر المخلوقات، ويقول علماء التشريح «إن في وجه الإنسان عضلة أسموها (العضلة المبوقة) لها وظيفة ضحكية، فإذا ضغطنا على هذه العضلة بآلة مكهربة استطعنا أن نحدث على وجه إنسان ميت تقلصاً آلياً هو الضحك»، أما الفكاهة فمن معانيها في اللغة المزاح، والرجل الفكه هو الطيب النفس، والدعابة: هي المزاح واللعب والمضاحكة، والمزح والمزاح: الدعابة، والهزل والهزالة: الفكاهة، وكان العرب قديماً يحبون الضحك فسُّموا أبناءهم

بالضـحَّاك، وبسَّـام، وبشـر، وفرحان... وغيرها، وكانوا يمدحون الرجل أنَّه ضحوك السن، بسَّـام العشيات وهي كناية عن كرمه وترحيبه بالضـيوف إذا جاؤوا للعشاء عنده»، وإذا ذمُّوا الرجـل قالوا: هو عبوس كالح «يعني مكشـر»، وهو قطوب «يعنـي زاو ما بين عينيه أو عاقد حاجبيه».

فما هو الغرض من الضحك؟

في واقع الحال إننا لا نضحك ونحن في عزلة، لأن الضحك حالة اجتماعية، وهو بحاجة إلى صدى وتجاوب، ولهذا يكثر الضحك ويعلو في المجتمعات العامة والخاصة على السواء، وهو يؤثر في الفرد لأنه يتناول نفسـيته وأعضاءه، وهو مظهر من مظاهر السرور والانشراح، ووسـيلة لترويـح النفس من متاعب العقـل، أو هو تنفيس عن الطاقـة الحيوية الزائدة على الحاجة، والضـحك لا يستملح من كل شخص، وإنما يسـتملح من الشخص الفكه، الموهوب البارع في تصـويره والتعبير عنه، وليس من الشـائع أن يضحك إنسان وحده مهما يكن مبعث الضـحك قوياً، فقد يبتسـم لكن لا يضحك ولا يقهقه، فإذا كان في جماعة من الناس ضحك وقهقه، وهذا يعني أن الضحك حالة اجتماعية.

والغرض من الضحك ليس الإضحاك فحسب وإنما هو في كثير من الحالات يسهم في التقويم والتهذيب والإصـلاح، وذلك من خلال نقد أنواع مـن النقص أو القبح أو الخروج على المألوف، ويشترط في ذلك ألا يجرح كما يجرح الهجاء، وفي السيرة النبوية المطهرة ما يحث على الفكاهة والضحك، فقد روي عن الرسول محمد قوله: «روحُّوا القلوب ساعة بعد ساعة، فإن القلوب إذا كلَّت عميت»، وكذلك ما قاله الإمام علي: «أجمعوا هذه القلوب والتمسـوا لهـا ظرف الحكمة، فإنها تملُّ كمـا تملُّ الأبدان، والنفس مؤثـرة للهوى، آخذة بالهوينـى، جانحة إلى اللهو، طالبة للراحة، فإن أكرهتها أنضـيتها، وإن أهملتها أرديتها»، إلا أنه قد وجد من ينفر من المزاح ويبغض الفكاهة والضحك، ذلك أن هناك من يرى أن «المزاح يذهب المهابة، ويورث الضـغينة والمهانة» وقيل «لا تمازح صغيراً فيجترئ عليك، ولا كبيراً فيحقد عليك».

وقد قال أبو نواس في ذلك:

قد صارفي الناس جِدّاً ما مزحتُ به

كم مـازحٍ صار بين الناس مذموما

وليس تباين الآراء في المزاح والضحك منكراً إلا أن الناس مختلفون في مزاجهم ومختلفون في تقديرهم وفي حكمهم على الأشياء، والأسباب التي تذم الضحك كثيرة لكن من أهمها أنها قد تنحدر إلى درك يتنافى مع الكرامة والضـحك البريء، أو أن الضـحك يستخدم للتجريح والهجاء المسـتور، مع أن للمزاح موضـعاً وله مقدار متى جاوزهما أحد، وقصر عنهما أحد صار الفاضل خطلاً والتقصير نقصاً، فالناس لم يعيبوا الضحك إلا بقدر، ولم يعيبوا المزاح إلا بقدر.

مراتب الضحك

صـنف العرب الضحك، فجعلوا التبسم أول مراتب الضـحك، ثم الإهلاس وهو إخفاؤه، ثم الافترار وهو الضـحك الحسن، ثم الكتكتة وهي أشـد من الافترار، ثم القهقهة والقرقرة والكركرة، ثم الاستغراق، ثم الطخطخة وهي أن يذهب بك الضحك كل مذهب، ونزيد ـ نحن المعاصـرين ـ على هذه الأنواع ضـحكة المجاملة، والضـحكة الصفراء وهي التي لا تصدر عن القلب، وضـحكة البشاشـة والود وهي إحلال سوانا في نطاق سـاحتنا الوجدانية. وتعدّ الابتسـامة الإضـاءة الطبيعية لوجه الإنسان، وهو الشعور النفسـي العميق النابع من القلب، وهي ظاهرة حضـارية، وإصـلاح لمزاج الإنسان والتوازن بين عناصر جسمه، ومن خصائص الابتسـامة أنها أفضل وأصعب من الضحك، ذلك أن الابتسامة هي رد فعل للسرور، في حين الضـحكة هي رد فعل للألم أحياناً، والابتسـامة هي فعل إرادة واقتناع، أما الضـحكة فهي تنفجر لحظة أو لحظات وما تلبث أن تتلاشـى، يقول بعض خبـراء علم النفس: «إنك إذا لم تضحك لنكتة أو تهتز لها بعد أن ضحك منها الآخرون فلا بد أن تراجع الطبيب النفسي، لأن خلايا الضحك والسرور التي تستقر في النصف الأيمن من الدماغ يكون قد أصابها التلف أو على أقل تقدير قد شاخت أو تبلدت».

وقـد أثبت الطبيب الأمريكـي «وليم فبـراي» أن الجانب الأيمن من المـخ يحتوي على الأحاسـيس والانفعالات التي تسـاعد الشخص على الضـحك، والذي يعدّه الطب من أهم التمرينات الرياضـية للجسم بصورة عامة، وللقلب بصورة خاصة. وهنا يمكن أن نتساءل: هل للضحك تأثير على صحة الإنسان النفسية والعضوية؟

الأثر الصحي للضحك

أجريت أبحاث كثيرة عن تأثير الضحك، تبين أن الضحك يحرك عضلات البطن والصدر والكتفين، وكذلك ينشط الدورة الدموية، وينشط الجهاز المناعي في الجسم، ويسهم في الحد من آثار الشيخوخة، ويزيد من مقاومة الأمراض، كما أن الضحكة الواحدة تعادل ممارسة الرياضة مدّة عشر دقائق، ويضيف العالم الفرنسي «بيير فاشيه» عن فوائد الضحك أنه يوسع الشرايين والأوردة، ويعمق التنفس، ويحمل الأوكسجين إلى أبعد أطراف الجسم، ويؤدي إلى زيادة إفرازات الغدد الصم، وقد اكتشف عالم آخر أن الضحك يزيد من إفراز مادة «البيتا أندروفين» وهي الهرمون الذي يصل إلى خلايا الدماغ ويعطي أثراً مخدراً شبيهاً بأثر المورفين، ومن نتائج ذلك خلود الإنسان إلى النوم الرغيد.

ويوضح الأطباء والمعالجون النفسيون، أننا لا نضحك لأننا سعداء، بل نحن نسعد لأننا نضحك، فالضحك يساعدنا على نسيان مشاكلنا ولو قليلاً، ويعمل الضحك عمل الترياق أو العامل المضاد للإجهاد والمشاعر السلبية كالغضب والخوف والإحباط والعدائية والخجل والاكتئاب، وهو يشكل علاجاً مثالياً للشعور بالحال الأفضل، ولذا فإن مراكز كثيرة في العالم تعالج بالضحك.

إذن، فالضحك مفيد للصحة، فهو لا يضفي السعادة على حياتنا فحسب بل على جسمنا ومعنوياتنا، وقد تبين أن دقيقة واحدة من الضحك تعادل /٤٥/ دقيقة من الاسترخاء، وقد أوضح «فرويد» أن الضحك هو من عالم اللاشعور والخبرات المبكرة في مرحلة الطفولة الأولى والسعي الغريزي لرفع الكبت والتخلص من شحنات زائدة من الطاقة والتوتر.

أنواع الضحك

والضحك نوعان:

ضحك الأطفال وهو ضحك بريء، **وضحك الكبار** وهو يصدر عن خصائص عقلية مركبة، على أن الإنسان مدفوع إلى الضحك لأنه وظيفة طبيعية إلا أن الضحك يختلف تبعاً للعرق والجنس والمزاج والمناخ.

ففي **الضحك الفرنسي** خفة وحِدَّة لاتينية، وفي **الضحك الإنكليزي** برودة ممزوجة بتهكم وجمود وسخرية وتزمّت، **والضحك الزنجي** بدائي فيه اهتزاز وحركة، وقد لا يخلو من

عفوية وبراءة، ويتّصـف الضحك بالخفة وسرعة الخاطرة واصطياد النكتة والرد عليها، وفي **الضحك السوري** نعومة شرقية وهمز ولمز ووخز.

أما في الجنس فالمرأة تضحك بسهولة، لكنها لا تجيد الإضحاك، إلا في عدوى الحرارة الضـحكية التي تنبعث منها، وهي قديرة على كشـف الجوانب المضحكة في الأشياء، ولكنها عاجزة عن ابتكارها وإعطائها شكلاً محسوساً، لأن الإضحاك إعمال للعقل وإسكات للانفعال والتأثـر، والعقل النسـوي قائم على التفهـم لا الإبداع، فالقلب على عكـس الرأس بعيد عن الإضـحاك، وبما أن للضحك هذه الخصـائص الاجتماعية والنفسية والعضوية فمن المفيد التعرض لشخصية أضحكت الناس وملأت الدنيا منذ أكثر من ألف عام إنه جحا الذي اختلف فيه الرواة والمؤرخون.

فمن هو جحا

إنه شخصـية فكاهية حقيقيـة، إلا أن كثيراً منا لا يعرفه ولا يعـرف من هو، علماً أنه شخصية إشكالية سرعان ما انفصل عن واقعه التاريخي، وأصبح رمزاً فنياً ونموذجاً نمطياً للفكاهة في التراث العربي، ومن هنا قيل على لسـانه آلاف النوادر والحكايات، وقد نسـي الناس جذوره التاريخية، ولكنهم لم ينسوا أبداً أسلوبه الضاحك، وفلسفته الساخرة.



وعلى الرغم من كثرة أعلام الفكاهة في التراث العربي، فإن جحا يبقى أشـهر شخصـية فكاهيـة لا تزال حية فاعلة حتى اليوم في الذاكرة الجمعية العربية، وشـهرته الفنية لا تلغي الدور التاريخي الذي يؤكد أن جحا شخصية حقيقية. فمن هو جحا؟

هو أبو الغصن دجين بن ثابت الفزاري ولقبه جحا، وقد عرف بين معاصريه بالطيبة والتسامح الشديدين، وأنه كان بالغ الذكاء، تنطوي شخصيته على قدر كبير من السخرية والفكاهة، ووسيلته إلى ذلك ادعاء الحمق والجنون، أو بالأحرى التحامق والتباله في مواجهتها لصغائر الأمور اليومية، استعلاء منه على حياة فانية وشعوراً بعبثية الصراع الدنيوي، ولذلك لا غرو أن يعمَّر جحا وأن يعيش مئة سنة، كما يقول الجاحظ، وقد شرع اسم جحا يتردد في أدبيات القرنين الثالث والرابع للهجرة، مقروناً ببعض النوادر كما ذكر الجاحظ، ولكن ما نكاد نصل إلى القرن الرابع الهجري حتى تكون نوادره المتواترة شفهياً قد عرفت طريقها إلى التدوين في أسواق الورَّاقين باسم كتاب نوادر جحا الذي كان من الكتب المرغوب فيها على حد تعبير ابن النديم في الفهرست. ومن أقدم التراجم التي وصلت إلينا عن جحا تلك الترجمة الضافية التي ذكرها الآبي (المتوفى ١٤٢ هجري - ١٠٣٠م) في موسوعة نثر الدرر حيث توجد الطرائف الواردة في كتاب نوادر جحا والمذكورة في فهرست ابن النديم (٣٧٧ هجري) هي نفسها لم يختلف منها غير أسماء المدن والملوك وتاريخ وقوع الحكاية.

فجحا العربي عاش في القرن الأول الهجري واشتهرت حكاياته في القرنين الثاني والثالث، وفي القرون التي تلت ذلك أصبح جحا وحكاياته الطريفة على كل لسان، وقد أُلِّفت مئات الحكايات المضحكة ونسبت إليه بعد ذلك، ويبدو أن الأمم الأخرى استهوتها فكرة وجود شخصية طريفة مضحكة في أدبها الشعبي لنقد الحكام والسخرية من الطغاة والظالمين، فنقلت فكرة جحا العربي إلى آدابها مباشرة، وبهذا التصور فإننا نجد شخصية (نصر الدين خوجه) في تركيا، وشخصية (ملاّ نصر الدين) في إيران، وشخصية (غابروفو) جحا بلغاريا المحبوب، وشخصية (آرتين) جحا أرمينيا صاحب اللسان السليط، وشخصية (آرو) جحا يوغسلافيا المغفل.

وبعودة بسيطة إلى التاريخ نكتشف أن كل هذه الشخصيات في تلك الأمم، قد ولدت واشتهرت في القرون المتأخرة، وهناك شك في وجودها أصلاً، فأغلب المؤرخين يعتقدون أنها شخصيات أسطورية لا وجود لها في الواقع، وقد اشتهرت حكاياتها في القرون الستة الأخيرة وربما كان أشهرها وأقدمها هو (الخوجة نصر الدين) التركي كما يتّضح ذلك من حكاياته الطريفة مع الطاغية المغولي، ومن اللافت للنظر أن المأثور الجحوي لم يكن وقفاً على النقد السياسي أو الاجتماعي فحسب، بل أدى وظائف أخرى نفسية وجمالية، فالنوادر

الجحوية ليست إلا تعبيراً عن واقع نفسي وخارجي معاً في بنية واحدة متعاضدة، إنها تسخر، تنتقد، تنتقم، تفرج، فهي تنفيس وتفريغ لشحنات انفعالية سالبة.

وإجمالاً فإن النوادر الجحوية هي تحقيق للجانب الباسم في مسرح الحياة، بوصفها رواية هزلية كبرى ـ كما يقال ـ وغايتها عندئذ التسلية والإمتاع، وبذلك تمنحنا هذه النوادر قدراً من التطهير النفسي بقوة التحمل والصبر والتفاؤل في خضم الإحباط الفردي أو الجمعي، وكأنها جرعة إنقاذية وتنشيطية غايتها «تطعيم» الناس ضد واقع محبط وراهن جارح، وبذلك تضفي هذه النوادر على الحياة والواقع قدراً من التجميل الخيالي والتطهير النفسي الذي يحتاجه الناس كثيراً.

ماذا يجب ألّا نكون؟ مقاربة فكرية

د. محمود باكير

عندما سأل الأب ابنه الشاب اللّماح الناضج عقلياً قبل أوانه بكثير: لماذا تختلط بجارنا التاجر الفاشل، وهناك فارق عمري كبير بينكما؟ فالشاب في أول العشرينيات من عمره، والآخر في آخر الأربعينيات، وهو لا يقدّم نموذجاً ناجحاً في هذه الحياة. فأجاب الشاب توّاً دون تردد، وباختصار: «كي أعرف ماذا يجب ألّا أكون». أي إنَّ فائدة هذا الشخص «الفاشل»، أو أمثاله، في هذه الحياة، تكمن في أنه يجسد النموذج الذي يجب ألّا نحذو خطاه. وهذه العبارة تعبّر عن يقظة عقلية من نوع خاص، لما تكتنزه من عمق فكري كبير، فضلاً عن فائدتها في كثير من المجالات العملية. لأن تفكيرنا النمطي يتجه، عادة، نحو التركيز على النماذج الناجحة في أي مجال، وإهمال خلاف ذلك. مع أن أهمية «النماذج الفاشلة» لا تقل، عملياً، عن النماذج الناجحة، لأن الشيء بضده يُعرف. وقد يتعلّم الإنسان منها، أكثر من النماذج الناجحة. وعن هذه الروح يعبّر المخترع الأمريكي توماس إديسون Thomas Edison (١٨٤٧ - ١٩٣١م) في أثناء محاولته اختراع المصباح الكهربائي بأنه تعلّم أكثر من مئة طريقة لم تجد نفعاً. لذلك كان يقول: «أنا لم أفشل، بل وجدت مئة طريقة (حلاً) لا يمكن للمصباح العمل بها». وهذا النوع من التفكير لا يزيد من الاعتقادات الحقيقية عند الإنسان، بل يقلّص من اعتقاداته الزائفة. وهذه مسألة حيوية للحياة السوية. ودوافع هؤلاء هو الفضول المعرفي، لأن أرسطو يقول إنَّ: «كل البشر يرغبون بطبيعتهم أن يعرفوا».

وعين هذه الفكرة (البذرة) هي ما ينطوي عليه بحث الخبير الإستراتيجي الأمريكي (لدى المؤسسات العسكرية والأمنية الأمريكية) إدوارد لوتواك Edward Luttwak الذي أحدث صدى كبيراً عند صانعي القرار في الولايات المتحدة الأمريكية، المعنون: «Give War a Chance المنشور في مجلة Foreign Affairs في نهاية التسعينيات من القرن المنصرم. إذ يقترح – وإن كان في سياق آخر – أنه: «يجب أن نعطي للحرب فرصة». وأضحى هذا البحث معروفاً في دوائر المخططين السياسيين الإستراتيجيين في الغرب، ومَعْلماً من معالم تفكيرهم لطرح حلول مشاكل العالم. ومن هؤلاء، على سبيل الذكر لا الحصر، الأكاديمي الكندي ويل كيمليكا Will Kymlicka في كتابه المعروف «أوديسا التعددية الثقافية... سبر السياسات الدولية الجديدة في التنوع «Multicultural Odysseys». وغاية لوتواك من «إعطاء الحرب فرصة» – وفق ما يقول – هي: «أنَّ الصراع العرقي العنيف أمر سيِّئ، لكن من المهم بالنسبة إلى كل من الطرفين أن يتعلم بالطريقة الصعبة أنه لا يستطيع هزيمة الآخر، ويتعلّم من ثم – الحاجة إلى الجلوس إلى المفاوضات للوصول إلى حل وسط». أي إنَّ الحرب هنا تُعد «النموذج الفاشل» الذي يجب أن تتذوقه بعض الشعوب كي تُدرك، عملياً، أن هذا ليس خيارها الصحيح. بيد أن الفرق بين عبارة هذا الشاب اللماح، واقتراح لوتواك، هو أن عبارته استباقية، ووقائية، وقد لا يكون منها ضرر، لأن دوافعها معرفية بحتة. في حين أن الحرب، التي يقترحها لوتواك، يجب خوض غمارها، للوقوف على ما فيها من تخريب ودمار، كي يقتنع بعض الناس، أخيراً، بأنها غير مجدية. أي لا بد بالنسبة إلى هؤلاء من تقديم «نموذج فاشل»، عملياً، كي يحسنوا خياراتهم.

وهذا النوع من التفكير اللا نمطي، عند هذا الشاب، أو عند لوتواك، يذكّرنا بما تسمى «نظرية المهملات أو النفايات» The Rubbish Theory التي نظَّرلها ميشال تومبسون Michael Thompson عام (١٩٧٩م) في مجلة Enconter ، وإن كان في سياق آخر، والتي يقول فيها: «إنه كي تفهم شيئاً معيناً فهماً عميقاً فلا بد أن تعرف ضد ذلك الشيء». فلكي نفهم شيئاً له «قيمة» لا بد من دراسة «انعدام القيمة» عند ضد ذلك الشيء؛ لأن هذين الأمرين على طرفي نقيض. وكانت دوافع تومبسون في دراسته هذه، التي أتت ضمن إطار مختلف، هو أننا كثيراً ما ندرس الأشياء ذات القيمة في المجتمعات، كالعلم، والغنى، والسِّلم، وغير ذلك، وتهمل أضداد هذه الأشياء التي تكون معدومة القيمة كالجهل، والفقر، والحرب، إن لم نقل مدمرة. وما يهمنا من هذه النظرية أنها تلفت انتباهنا إلى أهمية الفكرة التي نحن بصددها.

وذلك لأننا، عادة، ندرس ما له قيمة (ما يشكل مصدراً للقوة)، ونهمل ما يمكن أن يكون من المهملات، أو النفايات (لا يشكل مصدراً للقوة). ووجهة النظر هذه تستبطن فكرة أنه يجب استحضار نموذج يُبرز السلبيات، وليس التركيز فحسب على النموذج الذي يُقدّم الإيجابيات دون غيرها.

وإذا جرّدنا كل تلك الأمثلة من سياقها العام الواردة فيه، وركّزنا على «فكرة» كل منها، نجد أنها جميعاً تشترك «في البنية الصورية» نفسها. أي إن «العلاقة» التي تحكم كل تلك السياقات هي نفسها. وهي، ببساطة، تنطوي على إنَّ: المهم أن تخوض، أو تطلع على السلبي كي تعرف الإيجابي، دون الأخذ في الحسبان نسبة المخاطرة في كل منها. فحالة الشاب هي «الاطلاع» على نموذج فاشل كي يتعلم منه، ويتفاداه؛ في حين أن ما يطرحه لوتواك هو أن «تخوض» الحرب نفسها كي تقتنع بالحل الآخر. وشتان ما بين الأمرين. فتحصيل الأول يتوسط المعرفة، في حين أن تحصيل الثاني يتوسط الدمار. والمسألة برمتها تتعلق، في العمق، بعملية الإدراك العقلي عند الإنسان. لأن طريقة الإدراك عند الناس مختلفة، ومتفاوتة في درجاتها. وفي هذا تكمن مشكلة إنسانية كبيرة. والأمثلة السابقة، في الحقيقة، تتضمن بعض إشكالات الإدراك، واختلاف طرائقه، بغية الوصول إلى ما يجب اختياره على نحو صحيح. والوجود العملي لجملة المقارنة السلبية يسهّل عملية الاختيار، بغض النظر عن حجم المخاطرة في بعضها. لهذا تُعدّ مسألة الإدراك مشكلة إنسانية معقدة، وهي في بؤرة اهتمام علم النفس. ومصدر أهميتها ينبع من القول المعروف: «إنّ كل الأشياء توجد حالما تُدرك». ويُبنى على ضعف الإدراك الإنساني كثيرٌ من الأشياء. منها، على سبيل الذكر لا الحصر، ما يسمى «تأثير التمويه» Decoy Effect، إذ يهدف هذا التأثير إلى استغلال ذلك في مجال التسويق، بتشتيت انتباه الناس من خلال تقديم نموذج غير مرغوب فيه يكون دوره تمويهَ الخيارات، ودفعَ المتلقي إلى خيار معين. أي إنّه يستغل ضعف الإدراك عند الإنسان، أو كسله الذهني. وهذا التأثير أضحى جزءاً من دراسات اتخاذ القرار decision making وقد استخدمته البريطانية المختصة في الرياضيات هناه فراي Hannah Fry في كتابها «رياضيات الحب» Mathematics of Love. فالمؤلفة تطرح ذلك مثالاً على الطريقة التي يختار بها الناس، وتستخدمه في مجال العلاقات الإنسانية، وتحديداً في مجال الحب، والزواج. حتى إنّه ثمة دراسات حول كيفية استخدام هذا التأثير على نحو معاكس، أي لمصلحة المُستخدم، وليس لمصلحة المُروّج.

وربما يسأل بعضهم: لماذا لا يذهب معظمنا إلى الجانب الخيّر مباشرة في كل الأمور؟ وعلى الرغم من منطقية السؤال الظاهرية، بيد أنه يجانب ذهنية الإنسان العادي، والطريقة التي يفكر بها كثير من الناس. وإلّا لماذا يكون هناك دوماً حروب طاحنة في العالم؟ فضلاً عن ذلك فإن وجود «الضد» (وإن كان فيه النَّزر اليسير من الشر) ضروري جداً، أحياناً، لاستبقاء حيوية الخير، وجذوته. وهذه «الذهنية» هي الكامنة وراء ما تطالب به بعض الدراسات السياسية في الغرب من أن وجود اليسار، في مجتمعاتها، ضروري من أجل بقاء حيوية الليبرالية. يقول راسل جاكوبي Russell Jacoby في كتابه «نهاية اليوتوبيا» The End of Utopia: «إن حيوية الليبرالية تستند إلى جناحها اليساري، الذي يقوم لها بدوري المهماز والناقد. وحين يتخلى اليسار عن رؤية ما، تفقد الليبرالية مغزاها، ومن ثم تتحول إلى شيء رخو مترهل يفقد اليقين». ثم يضيف: «وفي الوقت نفسه يعاني الليبراليون، المجردون من جناح يساري، سقم الخيال وضعف الإرادة». وقياساً على هذه الروح تبدو البطالة في المجتمعات الغربية ضرورة إنسانية، واقتصادية، لا غنى عنها، لأن وجودها، بحد ذاته، يعد تهديداً، غير مباشر، لأي فرد لا يقوم بواجبه على أكمل وجه، كي يتحول إلى جزء منها. لهذا يمكن أن ينطبق عليها – مجازاً – قول لوتواك: «أعط البطالة فرصة».

وقد نجني من هذه الفكرة بعض الفوائد على المستوى الشخصي، أو المجتمعي، إن أُحسن تطبيقها. أي إنها ليست سيئة دوماً، كما تبدو، ولكن الطبيعة الإنسانية قد تقتضيها. بيد أنها يجب ألّا تتضمن في «خياراتها» حلولاً صعبة، أو مدمرة.

ومن الأقوال التي تتحدث عن «القوة»، وتنطوي على مغزى عميق، مع أنها تخالف ما اعتدنا عليه، وتشكل صدمة معرفية لبعضنا، قول أحد الكتّاب من أمريكا اللاتينية: «إنَّ قوة الخنزير تكمن في قذارته». وربما الجديد في هذا القول أن قائله يبين لنا، على نحو غير مباشر، أنه ليس من الضروري أن تعبر «القوة» دوماً عن قيم إيجابية. بل من الممكن أن تمثل، أحياناً، قيماً سلبية للآخرين. فقد وجد القائل في قذارة الخنزير، وهي أهم سماته، مصدراً لقوته. ومعضلة الإنسان الأبدية أنه لا ينفك عن محاولة إدراك القضايا من منظوره الشخصي البحت، دون أن يحاول التجرّد من نفسه ليكون منظاره أكثر موضوعية. لهذا ننظر إلى «القذارة» بازدراء، ونكتفي بذلك، ولا ننظر إليها بوصفها «قوة» من نوع خاص يمتلكها آخرون، ويمكن استعمالها ضدنا. وسحر الأقوال المأثورة، والحكم، يكون، عادة، في مدلولها العام، وليس باقتصارها على معناها الحرفي الضيِّق، لما تتميز به من فكر مكثف، واختصار لتجارب الماضي. وإذا جرّدنا هذا القول

من سياقه (الخنزير)، ونظرنا إليه خارج ذلك، أي في مجال الإنسان تحديداً، وذلك بتركيزنا على الجانب الصوري (المجرد) منه، من حيث إنَّ «القذارة» (التي تعبّر عن القدرة على الشر عند الإنسان) تنضح نوعاً من القوة عند هؤلاء (أي ثمة أناس مصدر قوتهم شرهم)، فإن القول ينبّهنا إلى شيء لم يكن يخطر في بال معظمنا. وذلك لأنه أعطى «القوة» مفهوماً موسعاً، لم نألفه من قبل، لأنه لم يعد يقتصر على القيم الإيجابية. لذلك فإن المسألة في بعض جوانبها تتعلق بفهم طبيعة المعرفة. لهذا يقول دنكان بريتشارد Duncan Pritchard (الأستاذ في جامعة أدنبرة) مؤلف كتاب «ما المعرفة؟» What is This Thing Called Knowledge?: «من المثير للاستغراب حقاً أن تبدو قيمة المعرفة بعيدة عن أن تكون شيئاً واضحاً للعيان».

ومن الناحية المبدئية قد لا يكون هناك ضير من طرح المسألة على ذلك النحو. لأن ثمة أشياء كثيرة لا تُعرف قيمتها إلّا بضدها. فدور هذا الضد يبرز في توضيح إيجابيات هذه الأشياء. ومن أوضح الأمثلة على ذلك علاقة العلم بالجهل. فهذه علاقة جدلية، وكلما ازداد الإنسان علماً ازداد شعوره بجهله. أي إننا لا نعرف حجم جهلنا إلّا بقدر حجم علمنا ومعرفتنا. لذلك يقول فيلسوف العلم البريطاني (النمساوي المولد) كارل ر. بوبر Karl R. Popper (١٩٠٢-١٩٩٤م) في كتابه «أسطورة الإطار»: «وكلما تقدمنا أكثر في المعرفة، تبيّنا بوضوح أكثر ضخامة ما نجهله».

ومن بعض الأمثلة العملية المموّهة على ممارسة هذا النوع من التفكير، على نحو غير مباشر، هو محاولة وسائل إعلام بعض الدول العربية (التي بقيت بعيدة عمّا أُطلق عليه اسم «الربيع العربي») الترويج لشعوبها مدى الدمار الذي أصاب تلك البلدان، دون أن تربط ذلك، صراحة، بالخيارات المتاحة. أي إنّها أظهرت ذلك الخراب (النفايات) على نحو «بريء»، وتركت للمتلقي أن يُدرك ماذا يجب ألّا يكون.

كذلك فإن نجاح دونالد ترامب في الانتخابات الأمريكية الأخيرة، وأثر ذلك على تسريع صعود اليمين المتطرف في أوروبا، وانتشار السياسات الشعبوية فيها، ونتيجة التصويت على خروج بريطانيا من الاتحاد الأوروبي، ينطبق عليه مبدأ «أعطهم فرصة»، كي يتبيّنوا خطأ تلك الخيارات. وإن غداً لناظره قريب.

آسيا جبّار
الروائية الجزائرية الجريئة
(١٩٣٦ - ٢٠١٥م)

عيسى فتوح

تُعَدّ الروائية الجزائرية الفرنسية آسيا جبّار. أحد أهم الأصوات النسوية الجريئة في الجزائر خاصة، والوطن العربي عامة، فقد دخلت ميدان الكتابة بالفرنسية في سن مبكّرة، حين أصدرت أوّل رواية لها بعنوان «العطش» عام (١٩٥٦م)، وهي لم تتجاوز العشرين من عمرها، وقد أشادت بها الصحف الفرنسية آنذاك، وأطلقت عليها لقب «فرانسواز ساغان الجزائرية» لأنها اقتحمت بهذه الرواية «تابو» الحرية الجنسية عند المرأة الجزائرية، ما جعلها تتعرّض للانتقاد الشديد من الجماعات الإسلامية الجزائية المتعصّبة.



ولدت الروائية آسيا جبّار عام (١٩٣٦م) في مدينة «شرشال» البحرية، وتلقت تعليمها الأول في المدرسة القرآنية، مثل كل أبناء الجزائر الذين كانوا تحت نير الاستعمار الفرنسي آنذاك، ثم تابعت دراستها الثانوية بمدينة «البُلَيدة»، وحصلت على البكالوريا اللاتينية اليونانية والفلسفة، وفي عام (١٩٥٥م) نجحت في امتحان الانتساب إلى المدرسة العليا للمعلّمين، وكانت أول امرأة جزائرية تدخل هذه المؤسسة الفرنسية العريقة في تكوين المعلّمين، وذات النظام الخاص والصارم.

في عام (١٩٥٨م) صـــدرت روايتها الثانية بالفرنســية بعنــوان «المتلهّفون» وتقف الكاتبة فــي هذه الرواية خلف قناع البطلة، لإفســاح المجال في التعبير عن مكنوناتها وانشــغالاتها ومؤرقاتها الحائلة دون إحساسها بذاتها، وعمّا تصوغها لها رؤيتها، ورغبتها في رؤية الأشياء البسيطة في الجزائر، وللحرية والعلاقة مع الآخر، واستعادة ذكريات طفولتها.

تزوجت آســيا جبّــار في تونس أحد المناضــلين الجزائريين البارزين في الثــورة التحريرية، وعاشت مدّة هناك بعدما تعذّر عليها دخول الجزائر، واقتحمت عالم الصحافة، إذ كتبت في الأدب والسياســة، في مجلة «المجاهد»، وعُرفت بجرأتها في طرح الموضــوعات، فكتبت مجموعة من الاســتطلاعات بطلب من «فرانس فانون»، ثم انتقلت إلى المغرب لتلتحق بجامعة الرباط، أستاذةً مدة ثلاث سنوات، وقد انشغلت بالبحث التاريخي حول شمال إفريقيا، مقتدية بالمؤرخ «بروديل».

أصدرت آسيا جبّار روايتها الثالثة «أطفال العالم الجديد» لتتطرق إلى الواقع النضالي في أوساط الشعب الجزائري خلال حرب التحرير، وعند المرأة الجزائرية التي لم تبخلْ بعطائها وإسهاماتها ومشاركتها في الكفاح المسلّح.

طالبت المرأة الجزائرية بالتحرر والخروج إلى ميادين العمل، لتسهم في بناء الجزائر الفتية، وفي حماســة السنوات الأولى للاســتقلال، كتبت روايتها الرابعة «القبّرات الساذجات» لتتطرق فيها إلى مقاومة الاســتعمار الفرنســي على الحدود الجزائرية التونســية، وأبرزت دور المرأة، وبرهنت أنها كانت مسؤولة، ووقفت إلى جانب زوجها المناضل، ورفيق دربها في الحياة.

تقول آســيا جبّار عن هذه المرحلة الأولى من مســارها: «التنقّل مــن بلد إلى آخر، هذا الفضــول، هذا الشغف بفضاء الخارج، وعاداتي كمشّــاءة (كثيرة الانتقال) في مدن المغرب العربي الكبير لرؤية الضوء والظلال، ولكن أيضاً للبحث في الوجوه ونتف الكلام، والفروقات في اللجهة بما يخص الحبيسات في بيوتهن، ليس لي إلا أن أتذكر طفولتي ومراهقتي وبعض قريباتي، أينما كنت موجودة، أســتطيع الكتابة من دون توقف عن هذا الانحباس، فالروايات الأربع كتبتها بين سن العشرين والثلاثين، أحدّدها كهندسة لغوية، وكتخيلات ناتجة في الواقع عن فرحتي باختراع الحكايات».

ومن هوس الكتابة إلى هوس الإخراج الســينمائي، موهبة أخرى تفجرها الروائية آســيا جبّــار، من خلال إنجازها فيلمها الناقد «نوبة النســاء بجبل شــنوة»، ويتنــاول الفيلم الحياة العادية للمرأة الريفية في الجزائر، وقد حصــل الفيلم على جائزة النقد الدولي في مهرجان

البندقية عام (١٩٧٩م)، وفي أثناء وجودها في باريس قامت بإخراج مسـرحية أمريكية لـ«توم إيان» عن «مارلين مونرو».

في عام (١٩٨٩م) أصـدرت آسـيا جبّار رواية «الحب الفنتازيا» لتعطي الكلمة إلى جميع النسـاء، كي يصـغن حرب التحرير... ويدور محور الرواية في الأسـاس، حول مصير المرأة الجزائرية، وارتباطها بإرثها الحضـاري ارتباطاً قوياً، ثم يندمجن في مجتمع منفتح، فيجدن أنفسهن في حيرة من أمرهن، مرة خاضعات ومرة ثائرات ومتمردّات، وهو تضاد تعيشه النساء الجزائريات منذ الاستقلال.

وفي «الحب والفنتازيا» جانب تاريخي مهم، إذ يُطّلع على وثائق تاريخية لضباط فرنسيين أمثال «بيليسـي» و«سانت آرنو»، والنهب الذي تعرّضت له مدن جزائرية خلال الاستعمار. في روايتها «الملكة المسـتترة» الصـادرة عام (١٩٩٠م)، وهي الحقبـة التي دخلت الجزائر فيها مرحلة سياسـية واقتصـادية واجتماعية جديدة... جزائر التعدّدية الإعلامية والحزبية، بعد أحداث تشرين الأوّل عام (١٩٨٨م).

تجري أحداث هذه الرواية في الجزائر العصـرية، وتتحدث عن نسـاء الطبقة المتوسطة والغنية، وتصور لنا امرأتين تحاولان التخلص من القيود الاجتماعية والتقليدية، وتتطرّق إلى الضغط الذي تعانيه الفتيات، جرّاء إلحاح أمهاتهن على ضرورة إطاعة أزواجهن.

وفي روايتها «بياض الجزائر» الصـادرة عام (١٩٩٦م) بكت آسيا جبار أصدقاءها المثقفين الذين اغتيلوا أيام عزّ الأزمة التي ألمّت بالجزائر... اغتيلوا ببشاعة، ورحلوا في صمت رهيب... كما بكت الإنسـان أينما وجد، وبذلك تنتقل الروائية من جغرافية الجزائر إلى جغرافية الكون، وانتهجت اللغة نفسها والأسلوب نفسه في روايتها «وهران الموت البطيء» و«ليالي ستراسبورغ»، أو «القبّرات السـاذجات»، وهي تحية إكرام للحياة التي اسـتمرت في الجزائر على الرغم من الاغتيالات... «كان لا يزال هناك رجال ونساء يتحابّون هناك في الليل».

كُرّمت آسـيا جبّار كثيراً، فقد نالت «جائزة السـلام» عام (٢٠٠٠م) في فرانكفورت بألمانيا، وهي الجائزة التي يمنحها اتحاد الناشرين الألمان سنوياً، وأشار بيان اتحاد الناشرين إلى أن أحد أبرز الأسباب وراء اختيارها لهذه الجائزة، هو أنها أسهمت بنتاجها في الدعوة إلى التجديد، وأنها كانت جسـراً أسهم في التقارب بين الثقافات وتحقيق السلام، إضافة إلى أنها أول امرأة عربية وإفريقيّة تحصل على جائزة اتحاد الناشرين الألمان، والمرأة السادسة منذ تأسيس الجائزة عام

(١٩٥٠م)... وقالت جريدة «فرانكفورت»: «إن تكريم آسـيا جبّار لا يختلف عليه اثنان، فهي أبرز أديبة في المغرب العربي تكتب في قضايا تتعلق بمستقبل الحضارة الإنسانية».

فـي روايتها الأخيرة «امـرأة بلا قبر» الصـادرة عام (٢٠٠٢م)، تعود إلـى ذاكرة «حرب التحرير الجزائرية»، فتتحدث عن امرأة جزائرية بطلة، لم تتمكن ابنتاها من دفن جثمانها... وعن مجاهدة جزائرية صـعدت إلى الجبال وهي في سـن الأربعين، ولكن قُبِضَ عليها عام (١٩٥٨م)، وسُـجّلت كمفقـودة... وكان الهدف من كتابة هذه الرواية بيـان المرأة الجزائرية مناضلة فعلاً، وقد تعبت جداً في حياتها، فهي تنحت الصخر...

بقـي أن نقول: إنّ آسـيا جبّـار تبقى الروائية الوحيـدة التي كتبت باللغة الفرنسـية، في خمسينيات وستينيات القرن العشرين، إلى جانب محمد ديب، ومولود فرعون، ومالك حداد... ولكـن بإحسـاس عربي وروح عربية، وكثيراً ما عبّرت في شـعرها ورواياتهـا عن التمزّق بين تعبيريـن، وتصـفه كأنه عرج في الرّجْليـن معاً، ما دام الجزائري يتخبّـط بين لغته الأم ولغة ثقافتـه، وإنها وإن كتبـت كل رواياتها بالفرنسـية، فإنه تجد تعبيرها غريبـاً عن هذه اللغة، وبسـبب هذه الغربة اللغوية تقول: «إنّ كتّاب إفريقيا الشـمالية باللغة الفرنسـية، يظلون إلى حد ما خارج الشـعب وخارج البلاد»، وبسبب هذا الإحساس قرر «كريم ونفيسة» بطلا روايتها «القبّرات السـاذجات» أن يتعلّما العربية، اللغة الأم، رافضـين غيرها، لأن اللغة الفرنسية هي لغة الأغراب.

إن آسيا جبّار روائية وشاعرة مبدعة، ولكنّ الاستعمار الفرنسي سلبها لغتها العربية فكتبت باللغة الفرنسية كل آثارها الأدبية، ولكنّ بروح وإحساس جزائري... توفيت في (٢٠١٥/٢/٧م) في فرنسا وهي في التاسعة والسبعين من عمرها.

المصادر

(١)- موسوعة «بيت الحكمة لأعلام العرب»، بغداد، ٢٠٠٠م.

(٢)- جازية سليماني، جريدة البعث، رقم ١٢٢٩٨، تاريخ ٢٠٠٤/٣/٢٢م.

فلسفة بيركلي المثالية

ترجمة: رنا زحكا

«الحقيقة صرخة الجميع، لكنها لعبة الأقليّة»
بيركلي

جورج بيركلي من أشهر ثلاثة فلاسفة انطباعيين بريطانيين: (جون لوك وديفيد هيوم). عُرف بيركلي بأعماله المبكرة مثل كتاب الرؤيا (مقال نحو نظرية جديدة في الرؤيا، ١٧٠٩م) وما وراء الفيزياء (رسالة حول مبادئ المعرفة الإنسانية١٧١٠م)، ثلاثة حوارات بين هيلاس وفيلونيوس، (١٧١٣م).

تحدّت نظرية بيركلي التجريبية للرؤية، الحساب المعياري للرؤية عن بعد، وهو حساب يتطلّب عمليات حسابية هندسية ضمنية. يركّز حسابه البديل على الأشياء المرئية والتكتيكية. جادل بيركلي في أن الإدراك البصري للمسافة يُفسَّر من خلال ترابط فكرتي البصر واللمس. يتماشى هذا النهج الترابطي مع الاحتياجات إلى حساب هندسي، فيما يؤدي الشرح أحادي الرؤية والوهمي، إلى حالات شاذّة أخلّت بميزان الحساب الهندسي.

ادّعى بيركلي أن الأفكار المجرّدة هي أصل كلّ الوهم والحيرة الفلسفية. وصف لوك في مقدمة كتابه **مبادئ المعرفة الإنسانية**، الأفكار المجردّة عند بيركلي بأنها أفضل حساب للتجريدي) ولا يمكن تشكيلها في الواقع، ولا تحتاج إلى التواصل أو المعرفة، وهي غير ثابتة، ومن ثمّ لا يمكن فهمها.

في كتابه **المبادئ والحوارات الثلاثة**، دافع بيركلي عن اثنين من الأطروحات الميتافيزيقية: **المثالية**: (الادّعاء أن كلّ ما هو موجود إمّا هو عقلي أو يعتمد على العقل في وجوده) **واللامادية**: (الادّعاء أن المادة غير موجودة). زعَمَ أن كلّ الأشياء المادية تتألف من أفكار مغلّفة بشعاره (الموجود هو المحسوس).

على الرغم من أن أعمال بيركلي الأولى كانت مثالية، إلا أنه لم يقل سوى جزء مما يتعلق بطبيعة معرفة المرء بالعقل. لقد استمّد كثيراً مما يمكن استخلاصه فيما يتعلق بمبدأ بيركلي للعقل من الملاحظات على «المفاهيم» التي أضيفت إلى الطبعة رقم ١٧٣٤ من كتابيه **(المبادئ) و(الحوارات الثلاثة)**.

حياته



كان بيركلي قسّ كنيسة إيرلندا، وفي عام (١٧٢٠م)، أصبحت اهتماماته الدينية في الصدارة. عُيّن عميد كلية ديري في عام (١٧٢٤م). حاول تأسيس كلية في برمودا، وأمضى سنوات عدّة في ولاية رود آيلاند منتظراً أن تقدّم الحكومة البريطانية التمويل الذي وعدت به. عندما بات واضحاً أن التمويل لن يتوافر، عاد إلى لندن. هناك نشر كتاب «السيفرون» (دفاعاً عن المسيحية)، وانتقادات **لنظرية نيوتن عن اللامتناهي الصغر**، ونظرية **الرؤيا الواضحة**، ونسخ منقّحة من كتابيه **المبادئ، والحوارات الثلاثة**. لُقب بأسقف كلوين في عام (١٧٣٤م)، وعاش في كلوين حتى تقاعده عام (١٧٥٢م). كان أسقفاً جاداً، يسعى لرفاهية البروتستانت والكاثوليك على حد سواء. يقدّم كتابه **(السائل)** (١٧٣٥-١٧٣٧م) حججاً لإصلاح الاقتصاد الإيرلندي. ضمَّ عمله الفلسفي الأخير، **سيريس** (١٧٤٤م)، مناقشة للمزايا الطبية لماء القطران، تلتها مناقشات فلسفية مناسبة، يرى كثير من العلماء أنها خروج عن المثالية السابقة.

كُتبت الأعمال التي اشتهر بها بيركلي خلال مدّة ترأسه لكلية الثالوث. نشر عام (١٧٠٩م)، **مقالاً نحو نظرية جديدة للرؤيا**. وفي عام (١٧١٠م)، نشر كتاب «**أطروحة حول مبادئ**

المعرفة الإنسانية»، الجزء الأول. في عام (١٧١٢م)، نشر «**الطاعة السلبية**»، التي تركّز على الفلسفة الأخلاقية والسياسية. في عام (١٧١٣م)، نشر **ثلاث حوارات بين فيلونيوس وهيلاس**. في عام (١٧٢١م)، نشر **الحركة** إضافة إلى ذلك، وُجدت مجموعة من الدفاتر، والتي دُعيت بـ«**التعليقات الفلسفية**»، والتي غطّت المرحلة التي طوّر فيها مفهومي المثالية واللاهوتية. كانت هذه دفاتر شخصية، ولم يكن ينوي نشرها.

في عام (١٧١٣م)، غادر إلى لندن، ليبدأ طباعة كتابه الحوارات الثلاثة وأصبح صديقاً لكثيرٍ من الأسماء اللامعة في ذلك الوقت، بما في ذلك **جوناثان سويفت وجوزيف أديسون وريتشارد ستيل وألكسندر بوب**. أسهم في كثير من المقالات ضد التفكير الحر (اللاأدري) في صحيفة الغارديان. وبما أن المقالات كانت غير موقّعة، فقد ظلَّ الجدل قائماً حول المقالات التي كتبها بيركلي. كان قسيساً وداعياً للرب خلال جولته القاريّة (١٧١٣-١٧١٤م) وهناك بعض الأدّلة على أن بيركلي التقى بالفيلسوف الفرنسي **نيكولاس مالبرانش** خلال تلك الجولة، على الرغم من أن الأسطورة الشائعة التي تحدّثت عن أن محادثتهما قد تسببت في وفاة مالبرانش كاذبة، إذ إنَّ مالبرانش توفي في عام (١٧١٥م).

أصبح بيركلي عميد كلية الثالوث، وكاهناً لكنيسة رماد القديس جورج، خلال جولته القارية من الأعوام (١٧١٦-١٧٢١م). خلال هذه الجولة، ادّعى بيركلي فيما بعد، أنه فَقَدَ المخطوطة حتى الجزء الثاني من المبادئ (أعمال ٢: ٢٨٢). أثاره اندلاع بركان جبل فيزوف عام (١٧١٧م) وأرسل وصفاً لها إلى الجمعية الملكية (أعمال ٤: ٢٤٧-٢٥٠). في أثناء وجوده في ليون، في فرنسا عام (١٧٢٠م)، كتب بيركلي مقالة عن **الحركة**، تعكس فكره الذرائعي العلمي. كانت المقالة، طريق بيركلي لجائزة الأطروحة التي ترعاها الأكاديمية الفرنسية، لكنه لم يفز.

في أيار عام (١٧٢٤م)، أصبح **بيركلي** كبير كهنة ديري الأنجليكاني، واستقال من موقعه في كلية الثالوث. بين عامي (١٧٢٢ و١٧٢٨م) طوّر خطة لإنشاء معهد لتعليم اللاهوت في برمودا لأبناء المستعمرين والأمريكيين الأصليين. أسس مشروعه وحصل على ميثاق للكلية، وإسهامات خاصة، ووعد بمنحة قدرها ٢٠٠٠٠ جنيه إسترليني. غادر بعد زواجه من آن فوستر (١٧٢٨م)، إلى أمريكا في العام نفسه. استقر في مدينة نيوبورت بانتظار المنحة الموعودة، اشترى مزرعة وبنى منزلاً اسمه (وايت هول)، لا يزال قائماً حتى الآن. نشر عدّة

مقالات لم تحمل توقيعه، ضد التفكير الحر في صحيفة ستيل، الغارديان. كتب الجزء الأكبر من كتابه **السيفرون**، دفاعاً عن المسيحية ضد التفكير الحرّ.

في أوائل عام (١٧٣١م)، أبلغ إدموند جيبسون، أسقف لندن، بيركلي عن توقف المنحة الموعودة، وعلى الرغم من فشل مشروع برمودا، إلا أنه أسهم في زيادة نجاح بيركلي، كقائد ديني. في عام (١٧٣٤م) استقال من منصبه كعميد كليّة ديري، وكُرس أسقفاً لمدينة كلوين في كنيسة القديس بولس، دبلن، في (١٩ مايو ١٧٣٤م).

كان بيركلي أسقفاً لأبرشية أنجليكانية فقيرة اقتصادياً، في بلد يغلب عليه الطابع الكاثوليكي الروماني، فقد كان ملتزماً برفاهية كل من البروتستانت والكاثوليك. أنشأ مدرسة لتعليم الحياكة، وحاول إنشاء صناعة الكتان. يتناول كتابه السائل (١٧٣٥-١٧٣٧م) المسائل الاقتصادية والاجتماعية المرتبطة بإيرلندا. إضافة إلى أمور أخرى، منها اقتراح للإصلاح النقدي. ويقدّم كتابه **سيريس** (١٧٤٤م) مناقشاته الفلسفية مع وصف القيمة الطبية لماء القطران، ولا يزال هذا الكتاب المرتبط بفلسفته الأولى مثار نقاش علمي حتى الآن.

باستثناء رحلة إلى دبلن في عام (١٧٣٧م) لمخاطبة مجلس اللوردات الإيرلندي ورحلة إلى كيلكيني في عام (١٧٥٠م) لزيارة العائلة، فقد مكث في مدينة كلوين حتى تقاعده.

توفي بيركلي في (١٤ كانون الثاني عام ١٧٥٣م)، حينما كانت زوجته تقرأ له عظة، وتماشياً مع إرادته، احتُفِظَ بجسده «خمسة أيام فوق الأرض... حتى ينمو بوقاحة برائحة جثة» (أعمال ٨: ٣٨١)، وهو نصّ كان يهدف إلى منع الدفن المبكِّر.

مقالات عن الرؤية

في عام (١٧٠٩م)، نشر بيركلي مقالة نحو نظرية جديدة للرؤية. إنه حساب تجريبي لتصور المسافة والحجم والشكل. لا تفترض هذه النظريةُ، الماديةَ، وقد ظلت الآراء حولها متضاربة بشدة بين العلماء. ناقش بيركلي أيضاً الرؤية في الحوار الرابع من **السيفرون** عام (١٧٣٢م)، ورداً على مجموعة من الاعتراضات في **نظرية الرؤية... مبرهنة**. ألمح إلى تقريره للرؤية في **مبادئ المعرفة الإنسانية والحوارات الثلاثة**.

كان هدف بيركلي في النظرية الجديدة للرؤيا هو «إبراز الطريقة التي ننظر بها إلى الأفق من حيث المسافة والحجم والأوضاع للأشياء. وكذلك النظر في الاختلاف بين أفكار البصر واللمس، وما إذا كان هناك أي فكرة مشتركة لكل من الحواس». يتّفق بيركلي مع كتّاب آخرين

في علم البصريات على أن المسافة لا تُرى على الفور. اعتقد بعضهم أننا نربط بين تصوراتنا الحالية وتصوراتنا السابقة ونحكم على أن الأشياء بعيدة لأننا واجهنا الحجم الكبير للأجسام الوسيطة، أو لأن الكائنات التي تبدو الآن صغيرة وخافتة قد ظهرت في وقت سابق كبيرة وواضحة. يرى بعضهم، مثل ديكارت، أن الحكم على المسافة عن طريق الهندسة الطبيعية يعتمد على الزوايا بين الكائن المدرك والعين أو على زوايا أشعة الضوء التي تقع على العين. رفض بيركلي هذه الحسابات.

يدرك المرء فكرة حين يراها في الوقت نفسه، بوساطة إدراك آخر. على سبيل المثال، يدرك المرء أن شخصاً ما يبدو خائفاً من شحوب الوجه. تجريبياً، يفشل الحساب الهندسي، إذ لا يرى المرء الخطوط، ولا الزوايا، ولا الأشعة على هذا النحو، على الرغم من أن هذه الحسابات الرياضية يمكن أن تكون مفيدة في تحديد المسافة الظاهرة أو حجم الجسم. إذن، ما هي الأفكار الفورية التي تتوسط مفهوم المسافة؟ أولاً، هناك الأحاسيس الحسية الحركية المرتبطة بتركيز العين عند إدراك الأشياء على مسافات مختلفة. ثانياً، كلما اقتربت الأجسام من العين، يصبح مظهرها أكثر إرباكاً (ضبابية أو مزدوجة). ثالثاً، عندما يقترب الجسم من العين، يمكن التخفيف من درجة التشويش عن طريق زمّ العينين، والتي يتعرَّف عليها من خلال الأحاسيس الحركية. في كل حالة من الحالات، لا توجد صلة ضرورية بين الأفكار والمسافة؛ هناك مجرد علاقة عرفية بين نوعين من الأفكار. الرابط الضروري هو علاقة مثل تلك الموجودة بين الأرقام في معادلات حسابية حقيقية. من المستحيل أن يساوي ٧ + ٣ أي شيء آخر غير ١٠، ومن المستحيل تخيله أن يكون أي شيء آخر غير ١٠. الارتباط العرفي، هو علاقة موجودة في التجربة التي يوجد فيها نوع واحد من الأفكار مع أو متبوعة بغيرها، ولكن يمكن للمرء أن يتصور أن الوضع سيكون على خلاف ذلك. مثال **ديفيد هيوم** الشهير، هو أن التجربة تظهر أنه كلما ضربت إحدى كرات البلياردو كرة أخرى، يبدأ الشوط الثاني، ولكنَّ الحقيقة أن المرء يستطيع تخيل أي شيء يحدث، يُظهر أن هناك مجرد علاقة عرفية بين حركات كرات البلياردو. ومن هذا المنطلق، فإن أفكار اللمس والبعد هي مجرد عادات، وليست بالضرورة مرتبطة بعضها ببعض. غياب الصلة الضرورية بين هذه الأفكار تُظهر حقيقة أن الأشخاص الذين يعانون من قصر النظر (purblind) يجدون أن الأجسام تبدو أصغر، ومشوشة لأنها تقترب من العين. وبما أن المرء ينظر إلى المسافة عن طريق البصر من خلال الارتباط بين الأفكار البصرية والأفكار غير المرئية، فإن الشخص الذي

وُلد أعمى وأصبح يرى لن يكون له أي فكرة عن المسافة البصرية: حتى أكثر الأجسام النائية سوف «تبدو في عينيه، أو بالأحرى في عقله»، كانت هذه إشارة بيركلي الأولى إلى مولينو، الرجل الذي وُلد أعمى ثم أبصر. إذ استخدم بيركلي فكرته هذه بانتظام لإظهار نتائج نظريته في الرؤية مثل معظم فلاسفة هذه المرحلة، فقد كان يرى خلاف زعم مولينو أنه في حال ولد شخص أعمى وتعلّم كيفية تمييز مكعب من كرة بوساطة اللمس، فلن يتمكن على الفور من تمييز المكعب المرئي من الكرة، في حال عادت له الرؤية.

مثل معظم الفلاسفة، افترض بيركلي أن اللمس يوفر الوصول الفوري إلى العالم. من ناحية أخرى، تختلف الأفكار المرئية للشيء باختلاف بعد المرء عن الشيء. عندما يقترب المرء من البرج الذي يكون على بعد ميل، «يتغير المظهر، ولأنّه غامض، صغير، باهت، يأخذ شكله يتوضح أكثر، فيصير أكبر، وأقوى». إن حجم وشكل البرج محددين، ولكن المظهر المرئي يتغير باستمرار. كيف يمكن أن يكون؟ يدّعي بيركلي أن الأفكار البصرية مجرد علامات لأفكار اللمس. لا يوجد تشابه بين الأفكار البصرية واللمسية. العلاقة بينهما مثل العلاقة بين الكلمات ومعانيها. إذا سمع المرء اسماً، فإنّه يفكر مباشرة في الشيء الدالّ عليه. وبالمثل، إذا رأى المرء شيئاً ما، فإن المرء يفكر في فكرة ملائمة عن اللمس، والتي يعدّها بيركلي الهدف الثانوي (الوسيط) للبصر. في كلتا الحالتين، لا توجد روابط ضرورية بين الأفكار. يعتمد الاتصال الارتباطي على التجربة. (السيفرون، الحوار، ٤).

إن مناقشته عن الحجم، مماثل لمناقشته حول المسافة. يستكشف بيركلي العلاقات بين أهداف البصر واللمس عن طريق إدخال مفاهيم الحد الأدنى من المرئيات والأشياء الملموسة، أصغر النقاط التي يمكن للمرء رؤيتها من خلال البصر واللمس، نقاط يجب أن تؤخذ على أنها غير قابلة للتجزئة. يختلف الحجم الظاهر لكائن مرئي باختلاف المسافة، في حين أن حجم الكائن الملموس المقابل يؤخذ ليكون ثابتاً. إنّ الحجم الظاهر للعنصر المرئي، يشوشه أو يميزه، ضعفه أو حيويته، وكلاهما يؤدي دوراً في الحكم على حجم الكائن الملموس. كلّ الأشياء متساوية، إذا بدا أنها كبيرة، فتعدّ كبيرة. ولكن، أن تكون الفكرة المنظور إليها فوراً، ليست بالحجم الكبير، في حال تمّ الخلط بينها، فإنني سأحكم على حجم الشيء بأنه صغير. وإذا كان منظره باهتاً، فإنني سأحكم أن حجمه أكبر. وكما في حالة المسافة، لا توجد روابط ضرورية بين العناصر الحسّية للكائن المرئي الملموس. لا تُعرف الارتباطات إلا من خلال التجربة الثابتة، ويجادل بيركلي أن القياسات (بوصة، أقدام،... إلخ) لا تنطبق إلا على الحجم الملموس.

تتكرر الحجج، وتتغير بالتغيرات، فيما يتعلق بالشكل المرئي والمادي. يجادل بيركلي في أنَّ أهداف الرؤية واللمس – في الواقع، الأشياء من كل الأنماط المحسوسة – متميزة وغير قابلة للتطبيق. هذا هو المعروف باسم أطروحة عدم التجانس، فالبرج الذي يبدو بصرياً وصغيراً ومستديراً من مسافة يعدُّ كبيراً ومربّعاً باللمس. لذا، فإن أحد العناصر التكتيكية المعقدة يقابل العدد الكبير من الكائنات البصرية إلى أجل غير مسمى. نظراً لعدم وجود ارتباطات ضرورية بين كائنات البصر واللمس، يجب أن تكون الكائنات مميزة. علاوة على ذلك، تظهر مناقشته حول «سماع نهج المدّرب» أنّ هناك تمييزاً مماثلاً بين أشياء السمع واللمس بالنظر إلى الفرضية القائلة إنَّ عدد الحد الأدنى من الرؤية المرئية ثابت، والشيء نفسه بين الأفراد والبشر والمخلوقات الأخرى، ويترتب على ذلك أن الأشياء التي تُشاهد عند استخدام المجهر ليست مماثلة لتلك التي تراها العين المجردة.

قبل الالتفات إلى مناقشات المثالية واللامادية عند **بيركلي**، هناك عدة نقاط يجب أن نلاحظها . أولاً، هناك نقاط مختلفة في نظرية **الرؤية الجديدة** حيث كتب بيركلي، كما لو كانت أفكار اللمس من الأشياء الخارجية. بما أن **بيركلي** في كتابه **نظرية جديدة في الرؤيا والحوارات** تؤكد أن كل الأفكار تعتمد على العقل وأن كلّ الأشياء المادية تتكون من أفكار، فقد تساءل بعضهم عما إذا كان الموقف في النظرية الجديدة للرؤية متوافقاً مع العمل الذي يلي مباشرة. يقترح بعض العلماء أن أعمال **الرؤية**، إما هي أعمالٌ علمية، وعلى هذا النحو فهي لا تقدم أي التزامات ميتافيزيقية، أو أن التلميحات إلى «الأجسام الخارجية» هي حالات تحدث مع العوام. ثانياً، بقدر ما يدّعي **بيركلي** في أعماله الأخيرة أن الأجسام العادية تتكوّن من أفكار، فإن نقاشه حول ارتباط أفكار البصر واللمس يميل إلى توقع وجهة نظره فيما بعد من خلال شرح كيفية «جمع» أفكار الحواس المتميزة لتشكيل شيء واحد. وأخيراً، تشتمل النظرية الجديدة للرؤية على مناقشات حول التمييز بين الصفات الأولية/ الثانوية وبين التجريد، وهي مناقشات تتنبأ بأفكاره الأخيرة عن تلك الموضوعات.

ضد التجريد

في مقدمة كتاب مبادئ المعرفة الإنسانية، يرثي بيركلي الشك وعدم اليقين الذي وجد في المناقشات الفلسفية، ويحاول أن يجد تلك المبادئ التي تستخلص الفلسفة من الحس السليم والحدس. يجد أصل التشكك في نظرية الأفكار المجردة التي انتقدها.

يبدأ بيركلي بإعطاء لمحة عامة عن العقيدة:

من المتّفق عليه على جميع الأصعدة، أن صفات أو أنماط الأشياء لا توجد أبداً منفصلة بذاتها، أو منفصلةً عن الآخرين، ولكنها مختلطة، كما كانت، وممزوجة معاً، في الكائن نفسه. لكن يقال لنا، إن العقل القادر على النظر في كل نوعية منفردة أو مستخلصة من تلك الصفات الأخرى المتحدة بها، يستطيع أن يكوّن إطاراً لأفكاره التجريدية الذاتية. ليس من الممكن أن يكون اللون أو الحركة موجودة من دون تمديد: ولكن يمكن للعقل فحسب أن يتأقلم مع نفسه عن طريق تجريد فكرة اللون الحصري للتمديد، والحركة الحصرية لكل من اللون والامتداد.

ووفق **لوك**، فإنّ عقيدة الأفكار المجرّدة تشرح كيف يمكن توصيل المعرفة وكيف يمكن زيادتها. وهو يشرح كيف تحصل المصطلحات العامة على المعنى. يشير المصطلح العام، مثل «قطة» إلى فكرة عامة مجردة، تحتوي على جميع الخصائص حسب التي يراها الإنسان مشتركة بين جميع القطط، أو على نحو أكثر ملاءمة، الطرائق التي تُشّبِه بها كل القطط بعضها بعضاً. العلاقة بين مصطلح عام وفكرة مجردة تعسفية وتقليدية، والعلاقة بين فكرة مجردة والأشياء الفردية التي تقع تحتها، علاقة طبيعية (تشبيه).

لا يكون الشكل مستقلاً عن المادة

يقول **بيركلي**: «لكي أكون عادياً، ينبغي أن أملك ذاتاً قادرةً على التجريد بمعنى واحد، كما هي الحال عندما أفكر في بعض الأجزاء أو الصفات المنفصلة عن الآخرين، والتي على الرغم من أنها متحدّة في بعض الأشياء، إلا أنه من الممكن أن تكون موجودة بالفعل من دونها. لكنني أنكر أنه بإمكاني تجريد واحد عن الآخر، أو التصوّر بشكل منفصل، إذ يجب أن تكون الصفات التي يستحيل تحقيقها منفصلة؛ أو أنه يمكنني تأطير فكرة عامة عن طريق التجريد من التفاصيل بالطريقة المذكورة».

عُثر على ثلاثة أنواع من التجريد أو فن التفكير. يتعلق النوع الأول من التجريد بأجزاء متكاملة. الرأس والذراعان والجذع والساقان تمثل جزءاً لا يتجزأ من الجسم: كل منها يمكن أن يوجد في الفصل عن الجسم الذي هو جزء منه. النوع الثاني من التجريد «ينشأ عندما نفكر في طريقة دون الالتفات إلى جوهرها، أو عندما نفكر في وضعين متصلين معاً في المادة نفسها، مع أخذ كل منهما على حدة». فيما يتعلق بالنوع الثالث، بميول العقل، كتخيُّل

مثلثٍ متساوي الأضلاع دون عدّه متساوي الزوايا. يسلّم بيركلي أنه قادر على التجريد بالمعنى الأول: «يمكنني أن أفكر في اليد والعين والأنف، كل منها مُستخرجة أو مُنفصلة عن بقية الجسم»، لكنه ينكر أن يكون قادراً على التجريد في الحواس الأخيرة. تُمثِّل الحالتان الأخيرتان حالات مستحيلة. أشار بيركلي إلى أن التجريديين بيّنوا أنه من المستحيل وجود نمط ما بصرف النظر عن المادة. وقد قبل كثير منهم معيار قابلية الاحتمال: إذا استطاع المرء (بوضوح وتمييز) تصوّر حالة من الأمور، فمن الممكن أن تكون هذه الحالة موجودة كما هو مفترض (راجع ديكارت، ٢:٥٤). هذا المبدأ يستلزم عدم إمكانية تصوّر الحالات المستحيلة. لذا، من المستحيل أن يكون الشكل مستقلاً عن المادة، يتبع ذلك أنه من المستحيل تصور طريقة بمعزل عن المادة، إذ يكون استنساخ النموذج الثاني مستحيلاً. وإذا سقط الثاني، فالثالث يسقط كذلك، إذ يتطلب الثالث أن تكون الأوصاف البديلة لكائن لا تُبرز أي اختلافات في الواقع. لذا، فإن النظرية التقليدية للأوضاع والمواد، ومعيار إمكانية الاحتمال، والتجريد هي ثالوث غير متسق. يمكن حل التناقض بإسقاط عقيدة الأفكار المجردة. قدَّم بيركلي هذه النقطة صراحة في المسودة الأولى للمقدمة:

أنا أعتقد، -بداهةً- أنه لا يمكن تصوّر الاستحالة. لماذا يتظاهر الذكاء المخلوق بالتصوّر، الذي لم يخلقه الله فيه؟ والآن اتّفق على جميع الأصعدة، أنه لا يمكن، في الحقيقة، أن يوجد أي شيء مجرّد أو عام، يتبعه مفهوم، دون أن يكون له مثل هذا الوجود المثاليّ من الفهم. (أعمال ٢: ١٢٥)

واحدة من علامات العصر الحديث هو الالتزام بمبدأ التمسك (Ockham's Razor). يقضي المبدأ أن التفسير الأسهل نظرياً، هو على الأرجح، الأصدق. في القرنين السابع عشر والثامن عشر، عُبِّرَ عن هذا أحياناً بأنَّ «الله لا يفعل شيئاً عبثاً» لذا، إذا كان من الممكن بناء نظرية المعنى التي لا تقدم أفكاراً مجردة كنوع متميز من الفكرة، فإن هذه النظرية ستكون أبسط وتعدّ، على الأغلب، أكثر حقيقة. هذه هي الإستراتيجية التي يعتمدها بيركلي في مقدمته.

سلَّم لوك أن كل الكائنات، كائناتٌ خاصّة، وأشار بيركلي، «ولكن يبدو أن الكلمة تصبح عامة من خلال جعلها علامة، وليست فكرة عامة مجردة ولكن، من خلال عدة أفكار معينة، تشير كل واحدة منها بشكل لا لبس فيه، إلى العقل» (مقدمة. ١١). تظل الأفكار خاصة، على الرغم من أن فكرة معينة يمكن أن تعمل كفكرة عامة. على سبيل المثال، عندما يرسم مقياس هندسي خطاً على السبورة، فإنه يؤخذ لتمثيل جميع الخطوط، على الرغم من أن الخط نفسه محدد وله صفات

محـــددة. وبالمثل، يمكن أن تمثّل فكرة معينة جميع الأفكار المتشـــابهة. إذن، في حال أخذ المرء بمبدأ بيركلي، القائل أن الكلمات تنطبق فوراً على الأشياء، أو إنَّ المعنى يُفهم عبر أفكار نموذجية، فإن النظرية تكون أبسط من النظرية التجريدية إذ تكون الأفكار كلّها خاصّة ومحددة.

فـــي المقدمة، يتحوَّل بيركلـــي إلى فكرة **لوك** العامة المجـــردة للمثلث، وهي فكرة «يجب ألا تكون مائلة ولا مســـتطيلة، لا متســـاوية، أو متساوية، أو مقاسة، ولكن كل هذه الأمور في آن واحد. في الواقع، إنها شـــيء غير مثالي لا يمكن أن يوجد، فكرة يُجمَع فيها بعض أجزاء من أفكار مختلفة وغير متناســـقة مع بعضها». عند اقتباس المقطع، يسأل بيركلي ببساطة القارئ عمـــا إذا كان بإمكانه تشـــكيل الفكرة، ولكن يبـــدو أن وجهة نظره أقوى بكثيـــر. تبدو الفكرة الموصـــوفة غير متســـقة، ومن ثمَّ تمثل حالة مستحيلة من الأعمال، ومن ثمَّ لا يمكن تصورها، لأن كل ما هو مســـتحيل لا يمكن تصوره. هذا واضح ومشروح في المقطع الموازي في **نظرية الرؤية الجديدة**. بعد اقتباســـه لمقطع المثلث، يقول بيركلي: «لكن لو أنه استدعي إلى الذهن ما يقوله في مكان آخر، للذكاء، فإن أفكار الأنماط المختلطة التي يتم فيها وضع أي أفكار غير متناســـقة لا يمكن أن تكون موجودة في العقل، أي تصـــورها». المرجع نفسه، «أقول، لو حدث ذلك لأفكاره، فليس من المحتمل أن يكون قد امتلكها على الرغم من الآلام والمهارات التي كان يتقنها، لتشكيل ما سبق ذكره عن مفهوم المثلث، والذي يتكون من أفكار مجردة للتواصل».

إذا كانت الأفكار المجرّدة لا تحتاج إلى التواصل- يأخذ **بيركلي** حقيقة أن الأطفال والأناس ذوي المستوى الضـــعيف من التعليم يمكنهم التواصل، فيما يقال إن تشكيل الأفكار المجردة أمر صعب، كأساس للتشكيك في صعوبة الأطروحة – فإنه يمكنني إعطاء شيء من البريق إلى الادعاء أن الأفكار المجردة ضـــرورية للمعرفة. يؤكّد التجريديون أن الأفـــكار التجريدية مطلوبة للأدلة الهندســـية. يجادل بيركلي في أنَّ الخصـــائص هي وحدها المهمّة، على سبيل المثال، إن المثلث على هذا النحو، وثيق الصـــلة بالبرهان الهندســـي. لذا، حتى لو كانت فكرة الشخص عن المثلث محددة تماماً (ضع في الحسبان رسماً بيانياً على السبورة)، فإن أياً من خصائص التمييز لا تمنع أحد من إنشاء دليل، بما أن البرهان لا يهتم بالفكرة (أو الرسم) فحسب بأيّ منها يبدأ. ويؤكد أنه يتماشى مع نظريته في المعنى للالتجاء الانتقائي إلى جانب واحد من فكرة معقدة ومحددة.

يختتم بيركلي حديثه حول التجريد بالإشـــارة إلى أنه ليســـت كل الكلمات العامة تستخدم للدلالة على الأشياء أو أنواع الأشياء.

المثالية والمادية

مبدأ **بيركلي** الشهير هو Esse is percipi، الموجود هو المنظور. كان بيركلي شخصاً مثالياً. وعدَّ أن الأشياء العادية ليست سوى مجموعات من الأفكار، تعتمد على العقل، قال إنَّه لا توجد مواد مادية. لا يوجد سوى مواد عقلية محدودة ووجود مادة ذهنية لا نهائية، وهي الله. يوجد في هذه النقاط اتفاق عام، فيما الاتفاق أقل على نهج بيركلي الجدلي تجاه المثالية واللاهوتية ودور بعض من حججه الخاصة. فغالباً ما تعدّ حججه المركزية ضعيفة.

يستند الحساب المطور هنا في المقام الأول إلى افتتاح ثلاثة وثلاثين قسماً من **مبادئ المعرفة الإنسانية**. إنه يفترض، خلافاً لبعض المعلقين، أن ميتافيزيقية بيركلي تستند إلى أسس معرفية. هذا النهج ظاهر للعيان من حيث إنّه يفسر الحاجة إلى المعرفة في عنوان الكتاب **المبادئ**، وهو يتّسق مع اهتمامات بيركلي المعرفية في الكتابات الأخرى، ويوّفر دوراً توضيحياً للأفكار المجردة. سيكون هناك استطلاعات عرضية فيما يتعلق بالمشاكل التي يراها أولئك الذين يدّعون أن نهج بيركلي كان ميتافيزيقياً بشكل شديد المباشرة.

يبدأ بيركلي مناقشته على النحو الآتي:

من الواضح لأي شخص يجري مسحاً لأهداف المعرفة البشرية، أنها إمّا أفكار مطبوعة فعلياً على الحواس، أو أنها يُنظر إليها من خلال التعرّف إلى المشاعر وعمليات العقل، أو الأفكار الأخيرة التي شكلتها بمساعدة الذاكرة والخيال، إمّا مضاعفةً، أو مقسّمة، أو بالكاد تمّثل تلك التي صُورت أصلاً بالطرق المذكورة أعلاه.

من هذا القول نرى أن الأفكار هي الأهداف المباشرة للمعرفة بالمعنى الأساسي (التعارف). حسب **لوك**، هناك أفكار من الحس والانطباع والخيال. إذن، الأشياء العادية، كما هو معروف، هي مجموعة من الأفكار التي تحمل اسماً واحداً. مثال بيركلي على ذلك التفاحة.

إذا فُسّرت الأفكار على أنها أهداف للمعرفة، فيجب أن يكون هناك أيضاً شيء «يعرف هذه الأهداف أو يدركها، يغوص في داخلها، برغبة، وتخيّل، ويذكرها» يسمّي بيركلي هذا «بالعقل» أو «الروح». تتميز العقول (كمعلّمة) عن الأفكار (كأشياء معروفة). بالنسبة إلى الفكرة، أن تكون موجودة يعني أن تكون منظورة (معروفة). بما أن هذا الأمر ينطبق على الأفكار بشكل عامّ، فإنّه يحمل «الأحاسيس أو الأفكار المطبوعة على المعنى» على وجه الخصوص.

جـادل **بيركلـي** في أن «الرأي يسـود بشـكل غريب بين الناس، فـي عالم فيه جميع الكائنـات المحسوسـة لها وجود طبيعـي أو حقيقي، تتميز عن أنّها ملموسـة هو «غير منتظم»، و«تناقض واضـح» إذا كان أحد يفسّـر «الأجسام الملموسـة» كأفكار منطقية، والأفكار كعناصـر المعرفة، فإن إحراز هذا الوجود الحقيقـي المتميز عن أنّه ملموسٌ، يتطلـب معرفة كائن ما (كفكرة) ومجهول (كشـيء مميز عن أنّـه ملموسٌ) وهو أمر غير منتظم. إنه يفسّـر مصدر الخطأ على أساس مذهب الأفكار المجرّدة، وهو نقاش يوازي المناقشة الواردة في المقدمة.

إن الأشـياء العاديّة، كما هو معروف، ليست سوى مجموعات من الأفكار. إذن، إنَّ بيركلي، مثل ديكارت، يرى أن ادعاءات الوجود لها ما يسوِّغها، في حال أمكن معرفة الوجود فحسب، حينها يجب أن تكون الأشياء العاديّة على الأقل، مجموعات من الأفكار. وكما قال بيركلي: «كلّ جوقة السماء وأثاث الأرض، بكلمة واحدة، وكلُّ تلك الهيئات التي تشكل إطاراً عظيماً للعالم، ليس لديها أي وجود من دون العقل، ويتوجب على وجودها الحس والمعرفة». المادّة الوحيدة التي يمكن معرفتها هي الروح أو مادة التفكير. لكن ينبغي أن يلاحظ المرء ما لم يظهر بعد. مما لم يُظهر أن الأشـياء العادية ليست سـوى مجموعة من الأفكار، وكذلك أن مواد التفكير غير ماديّة. خطوة بيركلي الآتية، هي التساؤل عمّا إذا كانت هناك أسباب للمطالبة بالعناصر العادية كأشياء أكثر منها كأفكار.

يرى بيركلي أنّ العناصـر العاديّة، هي على الأقل، مجموعات من الأفكار. هل هي شـيء أكثر؟ يختبر بيركلي المتنافسـين الرئيسـيين لهذا «الشـيء الأكثر»، حرفياً، نظريات المادة الماديّة. إنه يستهلّ مناقشته **بمبدأ التماثل**، المبدأ القائل إنّه **لا وجود لشيء سوى فكرة تشابه فكرة أخرى**. «إذا نظرنا إلى أفكارنا قليلاً، سـنجد أنه من المستحيل بالنسبة إلينا أن نتصور تشـابهاً إلا فيما بين أفكارنا». لماذا هذا؟ يمكن تسويغ الادعاء بأن شيئين مشابهين بعضهما لبعضـ، عن طريق المقارنة بين الكائنات فحسـب. لذا، إذا تصـوِّرت الأفكار، حينها يمكن مقارنة الأفكار فحسـب. لذا، لا يمكن أن يكون هناك مسوِّغ للادّعاء أنَّ الفكرة تشبه أي شيء آخر سـوى الفكرة. إذا كانت ادعاءات الوجود ترتكز على مبادئ مسـوغة بشكل معرفيّ، فإن مبدأ التشابه يحجب كلاً من الأسس التي تدّعي أن هناك عناصر ماديّة متصوّرة، كما يحجب ادّعاء لوك أنَّ الصفات الأساسية للأشياء تشبه أفكار المرء (لوك، ١٥,٨,١، صفحة ١٣٧).

إحدى علامات العصر الحديث، مذهب الصفات الأولية والثانوية. على الرغم من توّقعه من ديكارت، ومالبرانش، وآخرين، فإن المصطلحات نفسها قُدِّمت في روبرت بويل «أصل الأصول والصفات» ومقال لوك. الصفات الأساسية هي خصائص الأشياء على هذا النحو. الصفات الأساسية هي الصلابة والإرشاد والشكل والرقم والتنقل. أما الصفات الثانوية، فهي إمّا تلك الترتيبات من الجسيمات التي تحتوي على الصفات الأساسية فحسب، التي تجعل المرء لديه أفكار من اللون، أو الصوت، أو الذوق، أو الحرارة، أو البرودة أو الرائحة، أو في بعض الحسابات، من الأفكار نفسها. إذا كان من الممكن الحفاظ على التمييز، سيكون هناك أسباب للمطالبة بأن تكون الأشياء العاديّة، أكثر من مجرد أفكار. هذه النظرة للمادة يعدّها بيركلي أولاً.

«بناءً عليه، نحن نفهم عملياً، أن مادة خاملة وبلا معنى، تعيش في أي امتداد، شكلاً، أو حركةً، لا تعمل فعلياً» مثل هذا الرأي لا يتفق مع استنتاجاته السابقة أنَّ التمدد والشكل والحركة هي أفكار. يمنع مبدأ التشابه أي محاولة لتجاوز الأفكار على أساس التشابه. إن الجمع بين الاستنتاجات السابقة والحساب المعياري للصفات الأولية يتطلب أن تكون الصفات الأولية موجودة بغض النظر عن العقل وفي العقل فحسب. لذا، يخلص بيركلي إلى أن «ما يسمى بالمادة أو المادة الجسدية، ينطوي على تناقض في ذلك»، ثم يتحول إلى الصفات الفردية.

إذا كان هناك تمييز بين الصفات الأولية والثانوية، يجب أن يكون هناك سبب للتمييز. في الواقع، في ضوء الادعاء المشترك أنَّ سبباً ناجعاً يجب أن يكون مميزاً عددياً من حيث تأثيره، إذْ لا يمكن للمرء أن يظهر أن الصفات الأولية والثانوية متميزة، فهناك أسباب للتساؤل عن الفرضية السببية. ويجادل بيركلي في أنّه لا يوجد سبب للتمييز. فما يعرفه المرء مجرد أفكار مفهومة كما هي، كما يجادل بيركلي في أنّه لا يمكن للمرء أن يتصور نوعية أساسية مثل التمدد دون بعض النوعية الثانوية أيضاً: لا يمكن للمرء «تأطير فكرة عن جسم ممتد ومتحرك، ولكن يجب أن يعطي بعض الألوان أو غيرها من الجودة المعترف بها التي لا توجد إلا في العقل». إذا كانت هذه الصفات المعقولة كاللون موجودة في العقل فحسب، فلا يمكن معرفة الامتداد والحركة من دون بعض الجودة المعقولة، ولا يوجد أساس للمطالبة بالتمدد وجوداً بعيداً عن العقل. انهار مبدأ الجودة الأولية/ الثانوية. وتبين لبيركلي أن حججه في كتابه **المبادئ** لا تمثل دليلاً على أن أياً من الصفات الأولية الأخرى يمكن أن توجد بعيداً عن العقل.

بعد التخلص من صفة التمييز بين الجودة الأولية/ الثانوية، يتحوَّل بيركلي إلى نظرية قديمة للمادة المادية، وهي نظرية تحتية. منذ أرسطو، رأى الفلاسفة أن خواص الأشياء المادية تعتمد على مادة لها تلك الصفات ووجودها، يزعم بيركلي أن هذه المادة المفترضة تظل كما هي من خلال التغيير. ولكن إذا ادّعى المرء أن هناك موادّاً مادية، فيجب أن يكون لدى المرء أسباب لدعم هذا الادعاء. في **المبادئ**، يطوّر بيركلي سلسلة من الحجج التي تفيد أنَّ أولاً لا يمكن للمرء أن يشكل فكرة عن الطبقة التحتية، وثانياً لا تلعب نظرية المادة المادية أي دور تفسيري، وثالثاً من المستحيل تقديم أدلة على الإمكانية المجرّدة لهذه المادة.

إذا لم يكن من الممكن استخلاص فكرة عن مادة أساسية من خلال تجربة منطقية، فقد تكون مسوغات المطالبة بوجودها إذا كان من الضروري تقديم تفسير لظاهرة ما. لكن لا يوجد مثل هذا التفسير. كما يلاحظ بيركلي: «لكن، ما السبب الذي يدفعنا إلى الاعتقاد بوجود أجسام من دون عقل، من خلال ما ندركه، لأن رواد المادة أنفسهم لا يتظاهرون بوجود أي ارتباط ضروري بينهم وبين أفكارنا على جميع الأصعدة (وما يحدث في الأحلام، وفراسة الدماغ وما شابه ذلك، يجعل الأمر أبعد عن النزاع)، ولأنه من الممكن أن نتأثر بكل الأفكار التي لدينا الآن، على الرغم من عدم وجود أجسام من دون التشابه فيما بينها. وبما أن العنصر المادي ليس ضرورياً لتقديم تفسير للظواهر العقلية، فإن العقل لا يمكن أن يوفر أسباباً للادّعاء بوجود عنصر ماديّ.

يُطلق على حركة بيركلي الأخيرة ضد المادة الجوهرية اسم «الحجّة الرئيسية». إنها تأخذ شكل تحدٍّ، إذ يكون بيركلي على استعداد للتخلي عن قضيته بأكملها. «إنّها مجرد النظر في أفكارك الخاصة، ومحاولة ما إذا كان بإمكانك تصورّها، صوتاً، أم شخصية، أم حركة، أم لوناً، لتوجد من دون عقل، أو من دون أن تكون منظورة. هذه التجربة السهلة قد تجعلك ترى، ما تناضل به، هو بمنزلة تناقض تام». يبدو أن بيركلي يجادل في أنه على أي حال، يمكن للمرء أن يأخذ في الحسبان – الكتب الموجودة خلف الخزانة، والنباتات المغروسة في الخشب، وآثار أقدام على الجانب الآخر من القمر، – فالأشياء ترتبط بالعقل الذي تصوّرها. لذا، من المتناقض الادّعاء أن هذه الأشياء ليس لها علاقة بالعقل. لا يعدّ هذا بالعموم بيركلي في أفضل حالاته، لأن كثيراً من المعلّقين يجادلون في أنّه من الممكن التمييز بين الشيء المفهوم وتصوّره. قدَّم جورج باباس تفسيراً أكثر تعاطفاً لفكرته، مؤكداً أن بيركلي يدعو إلى

«أداء مستحيل» فالتصوّر هو أساس للمطالبة بأن الشيء ممكن. إذا تصوّر المرء كائناً، فإن ذلك الكائن مرتبط بعقل ما، أي إنه مرتبطٌ بالعقل الذي يصوره.

وفق بيركلي، فإن العالم لا يتألف إلا من العقول والأفكار. الأشياء العادية هي مجموعات من الأفكار. بالفعل في مناقشته للرؤية، جادل في أن المرء يتعلم تنسيق أفكار البصر واللمس للحكم على المسافة والحجم والشكل، والخصائص التي يُنظر إليها على الفور عن طريق اللمس فحسب. تصبح أفكار إحساس، وأحد علامات أفكار للحواس الأخرى. في كتاباته الفلسفية، يصبح هذا التنسيق للأفكار التي تحدث بانتظام هو الطريقة التي يعرف بها العالم والطريقة التي يبني بها البشر الأشياء الحقيقية. إذا كان هناك عقول وأفكار فحسب، فلا يوجد مكان لبعض البنى العلمية. حينئذ يختفي الفضاء المطلق، ونيوتن، والوقت. ولا يصبح الوقت سوى فكرة جزئية في العقول فردية الحركة (لا يصبح العلم أكثر من مجرد نظام من العلامات الطبيعية. مع استبعاد التجريد، وتُقلَّل الرياضيات إلى نظام علامات تشير فيها الكلمات أو الأرقام إلى كلمات أو أرقام أخرى. وتُقلَّل المساحة إلى تمديد معقول، وبما أن المرء لا يستطيع فعلياً تقسيم جزء من الامتداد إلى عدد لا نهائي من الأجزاء المعقولة، فإن كثيراً من المفارقات الهندسية تتحلل. كما يفهمها بيركلي، فيصبح العلم واللاهوت المسيحي متوافقَين.

تأثر **جورج لويس بورخيس** ببعض النماذج الفلسفية والفكرية في كتاباته، وأحدها هو مذهب المثالية الذاتية لجورج بيركلي. في قصته الشهيرة «تللون، إكبار، أوربيس، تيرتيوس» يرسم بورخيس صورة لواقع مثالي تحكمه فكرة بيركلي أن المادة موجودة في الإدراك فحسب، وفي «الأطلال الدائرية»، يقدم رجلاً يخلق فتى لا يستطيع أن يكون مستقلاً عن تصوره. لكن من خلال توظيف منطق بيركلي في هذه القصص، فإن بورخيس في الواقع ينكر هدف بيركلي النهائي: تسويغ وجود الله.

في معظم أعماله، كان الهدف الأساسي لبيركلي هو دحض أي تفكير منطقي يفترض عدم وجود الله.

«نحن نؤكد حتى أن وجود الله هو أمر أكثر وضوحاً من وجود البشر أنفسهم؛ لأن آثار الطبيعة هي أكثر عدداً ولا متناهية، من تلك الآثار المنسوبة للعوامل البشرية». (بيركلي، المبادئ ١٠٩) وقد استخدم بورخيس النظرية والمنطق نفسيهما في كتاباته لكنه في الواقع ينكر هدف بيركلي النهائي: تسويغ وجود الله.

وصف أحد منتقدي فلسفة «تللون، إكبار، أوربيس، تيرتيوس» بأنها «نوع من المثالية البيركلية المتطرفة التي تدور حولها الحقائق الوحيدة، ألا وهي التصورات العقلية» (دونهام ٣٦). في هذه الفلسفة، لا يوجد مفهوم للفضاء أو المادة، وليس هناك أسماء في لغاتها، وإنما توجَد الأفعال والصفات فحسب. في الواقع، يستخدم بورخيس المثالية الذاتية لكسر الواقع. كتب بورخيس: «إن أمم هذا الكوكب مثالية بشكل خَلْقي: لغتهم بمشتقاتها، وكذلك الدين والأدب والميتافيزيقيا».

من أقوال بيركلي:

«طالما أنني أحصر الأفكار بأفكاريَ الخاصة التي جُرِّدت من الكلمات، حينها لن يبقى هناك مجال للخطأ».

«إن أفكارنا ومشاعرنا وعواطفنا المصوغة بوساطة المخيّلة، موجودةٌ بوساطة العقل، وهذا ما يجعلها متاحة للجميع».

نبوءة المعري
أو
ما كان، وما صار

سمير عدنان المطرود



حين أطلق أبو العلاء المعري (٩٧٣- ١٠٥٨م) نبوءته، بأن المعركة الفاصلة مع الإسرائيليات ستكون بعد ألف عام من ذلك التاريخ؛ إنما كان يقصد بذلك الكَمّ الكبير من الملوثات والعوالق؛ التي أُلصقت عمداً وعن سابق إصرارٍ، من اليهود لتشويه أقانيم أربعة، هي أساس الثقافة العربية، وركائز بنيانها.

هذه الركائز هي المحدّدات أو الأُطر لآلية التفكير العربي وهي (الدين، التاريخ، الأدب، والموروث المتواتر).

أخبرتنا الكتب والدراسات والأبحاث؛ أن اليهود قد فعلوا فعلهم في تشويه هذه الأقانيم؛ عبر تشويه كل ما يتعلّق بها من خلال الإساءة في التعاطي معها. فبدؤوا بتشويه تاريخ هذه المنطقة من العالم؛ (الشرق الأوسط بكامل جغرافيته)؛ التي تعدّ المركز الجيوسياسي الحقيقي في رسم أيّ خارطةٍ للعالم، نظراً لما تمثله من عوامل حضارية وتاريخية وإنسانية ودينية (روحانية).

نشأت في هذه المنطقة ركائز الحضارة البشرية قاطبة، فهي أول حضارة إنسانية عرفها الجنس البشري؛ حين وُجِدَت أول أبجدية فتحت أبواب المعرفة الإنسانية، ومنها أيضاً،

خرجت أول سـنبلة من القمح حين قام الإنسـان السوري بتوطين الزراعة؛ وكذلك أول شجرة زيتون «لا شرقية ولا غربية» ليخرج زيتها المقدّس، الذي يكاد يُضيء ولو لم تمسسه نار؛ ومن هذه الأرض أيضـاً دوّنَ الإنسان السوري أول صوتٍ موسيقي (نوطة) على رُقُم فخارية وجدت في مملكة أوغاريت؛ ومن هذه الجغرافيا أيضـاً ظهر الإنسان الأول بأدواته التي ابتكرها من الحجارة ، وأخرى من النحاس، وثالثة من البرونز.

فلماذا سـعى المؤرخون الغربيون لتأكيد ما قاله اليهود في الموضـوع التاريخي، لولا أن لليهود ذلك التأثير الكبير في العالم.

دُرِسّـنا خطأً مقصوداً في كتبِ التاريخ؛ أن تلك العصور (الحجري، النحاسي، والبرونزي) قد سُـميّتْ على أسـماء هذه المنتجات، ولم تسمَّ على أسماء الإنسان الذي ابتكرها وأنتجها، لا لشـيء؛ إلا كي لا يُقال عن حقيقة واقعة؛ إن السـوريين هم أصـحاب الحضارة الإنسانية، وهم عمادها وأساسـها وجوهر بنيانها ؛كما يذكر المستشرق الإيطالي (باولو روسّي) في كتابه «التاريخ القديم»؛ والتي أكدها الباحث السـوري أحمد داوود في الجزء الأول من موسـوعة نينورتا حين تناول قصة الخلق!

إن هذا الفعل الذي قام به الغرب لإغفال الدور السـوري في الحضـارة الإنسانية، ما هو إلا فعل قديم جديد متجدّد دائماً، ما دامت الماسونية تتحكم بأساسيات هذا العالم، من مال وإعلام وموارد اقتصاد قديمة وحديثة.

إن الماسـونية العالمية التي تمتلك سـتين بالمئة من المصـارف في العالم، تمتلك أيضاً أكثر من ثمانين بالمئة من الميديا الفعّالة في العالم، وتسـيطر على أهم التجارات العالمية، من خلال سـيطرتها على أسواق الإنتاج، وأسواق التصريف؛ فهي التي تفعل الآن ما كانت قد فعلته عن طريق اليهود الأقدمين؛ حين تناولت الحديث عن أثر الإنسـان السـوري في بقية الثقافات والحضارات.

ونشير هنا إلى معلومةٍ تاريخيةٍ مهمة جداً، أغفلها اليهود في أثناء تدوينهم للتاريخ؛ حين زعموا أن الحضـارة الإغريقية قد نشـأت بفعل معجزة من الآلهة؛ دون أن يكون هناك أيُّ ذكرٍ للإنسـان السوري في ذلك، مع الإشارة إلى أن كلمة إغريقي (تعني في اللغة السريانية؛ السـوري الوافد أو النازح من شمال سورية، إلى بلاد المورة «اليونان»، إبان احتلال داريوس لبابل)...

إن مـا فعله اليهود من تشـويه ممنهـج للدين والتاريخ؛ قد فعلوه أيضـاً في الأدب العربي، وفي الموروث الشعبي حتى أضحت صورة الإنسان العربي صورةً مشوّهةً، ليس فيها إلا ذلك الهمجيّ المعتدي الغاصـب، الذي لا يعرف إلا العنف والدم والوحشـية؛ فصـوروه علـى أنه بدويٌّ، لا يملك عقلاً حصـيفاً، يجعله يحتَكِـم للمنطق والعقل؛ بل صوّروه منساقاً خلف انفعالاته، تقوده رغباته البهائمية.

حين ركّز اليهود على الموروث الشـعبي، في خضـم عمليات التشويه المتعمّد؛ إنما كانوا يشيرون إلى كل المثالب التي يمكن أن تترك الأثر السلبي في العقل الإنساني الباطن؛ لتصبح صعبة النسيان، أو مستحيلة النسيان؛ إلا بعد تصحيح الخطأ وتعاقب الأجيال...

ونأتـي هنا بمثـال؛ هو كيفيـة التعاطي مع الأسـاطير والملاحم العربيـة، التي تناولت موضـوعات البطولات العربية الفردية، بما تمثّله قيم الصحراء من فروسية وإقدام وشجاعة ومـروءة؛ لكنهم قاموا بتشـويه هذه القيم،حين تم التعاطي مع معـارك داحس والغبراء؛ تلك الحرب العبثية الطاحنة، التي نشبت بين القبائل العربية لسبب تافه؛ قد جرى التركيز عليها في كل الموروث المتواتر، وهو فوز ناقة في سباق للهجن؛ كلّفت العرب من الدماء كثيراً كثيراً، عبر أربعين عاماً من الحرب الضروس!

فـكأن اليهود أرادوا أن يقولوا: إن العرب هم قوم ليس فيهم أولئك الحكماء الذين كان من الممكن أن يمنعوا نشوب مثل هذه الحرب؛ ولذلك أراد اليهود من خلال هذا التشويه المتعمَّد للموروث الشـعبي وتأكيده، أن يوصـلوا رسالة للمتلقين بعد مئات السنين وبشكل غير مباشـر؛ أن العرب لا يعرفون قيادة أنفسـهم منذ الأزل، وهـم بحاجة دائماً إلى من يمتلك العقل كي يسوسـهم؛ وهذا ما انفكوا يبنون عليه في كل خططهم حتى المعاصـرة منها.

كذلك نرى الأمر نفسه، حين قام اليهود بالتشويه المتعمّد لشخصية الإنسان العربي الثائر على الظلم والاستعباد، في بعض مفاصل الأدب التي تناولت حياة الصحراء العربية، حين كان الحديث عن الصـعاليك؛ ليأتي بعدهم دارسو الأدب؛ ويأخذوا عنهم ما أرادوا أن يوصلوه لنا؛ من دون أي دراية ووعي حتى صرنا نشكك في خطأ كل ما قد تعلمناه سابقاً.

فاليهود؛ حين عدّوا هؤلاء الشـعراء الذين ألصـقت بهم صفة الصعاليك في مرحلة من التاريخ الجاهلي؛ ما هم إلا مجموعة من الفقراء الذين لا يملكون ما يساعدهم على

العيش وتحمل أعباء الحياة؛ قد جعلوا هذه اللفظة تتجاوز بدلالاتها اللغوية المعاني الثوريّة الإيجابية؛ لتأخذ معانيَ أخرى كقطاّع الطرق، واللصوص، الذين يقومون بعمليات السلب والنهب.

فنجد أنهم قاموا بتقسيم الصعاليك إلى فئات ثلاث:

القسم الأول: الخلعاء الشذاذ؛ وهم الذين خلعتهم قبائلهم بسبب أعمالهم التي لا تتوافق مع أعرافها؛ مثل (حاجز الأزدّي، وقيس الحدادّية، والبرّاض بن قيس الكناني).

القسم الثاني: وهم فئة أبناء الحبشيات السود؛ ممن نبذهم آباؤهم ولم يُلْحِقوهم بأنسابهم مثل (السُّليك بن السَّلكة، وتأبّطَ شرّاً، والشَّنْفرى).

أما **القسم الثالث:** فكان معنيّاً بالفئة التي احترفت الصعلكة احترافاً وحوّلتها إلى ما يفوق الفروسية، من خلال الأعمال الإيجابية التي كانوا يقومون بها، من أمثال (الشاعر عروة بن الورد).

ومع ذلك ظلّت الصفة الملازمة لهذه الشريحة الاجتماعية التي أفرزت هؤلاء الشعراء، وغيرهم من أمثال (أبو خراش الهذلي، ومُرّة بن خليف الفهميّ المعروف بفتّاك العرب في الجاهلية، والأحيمر السعدي، ومالك بن الريب المازنيّ التميميّ، الحارث بن ظالم المُرّي، والأطيلس الأعسر البقمي، وأبو منازل السعدي، وفرعان بن الأعرف من بني تميم (قيل توفي في خلافة عمر بن الخطاب)، والخطيم بن نويرة العبشمي، وأبو النشناش النهشلي الدارميّ التميميّ، وغيرهم)؛ فقد ألصقت بهم صفة تم تناقلها من خلال دارسي الأدب؛ وهي أن هؤلاء الشعراء، وإن كانوا من الفطاحل؛ فما هم إلا مجموعة من قُطّاعِ الطرق واللصوص.

إنَّ ما قاله أبو العلاء المعري عن تنقِيَة الدين والأدب والتاريخ والتراث، من كل ما شابها من ملوّثات إسرائيلية، يحتاج إلى ألف عام من الدراسة والتمحيص والتدقيق؛ هي ألف عام من المفروض أنها تنتهي خلال هذه الأيام، بغية رسم الصورة المغايرة للواقع والحقيقة التي أوصل اليهود شكلها النهائي، لتحقيق أهدافهم في السيطرة على العالم.

فلو عَدَدْنا مجازاً أن أبا العلاء المعرّي، حين أطلق نبوءته هذه كان في سن الأربعين، سن النضوج العقلي للإنسان، وأضفنا هذه الأربعين إلى تاريخ ميلاده في الروايتين الأولى التي تقول إنه ولد عام (٩٧٣م)، والثانية التي تقول إنه ولد عام (٩٧٥م)؛ لوجدنا أن سنة إطلاقه

النبوءة في الرواية الأولى (١٠١٣م)، وفي الرواية الثانية (١٠١٥م)؛ ومن ثمَّ نكون أمام تاريخين متقاربين، تفصل بينهما سنتان لا تشكلان ذلك الاختلاف الكبير؛ وإذا أضفنا عشر سنين، نسبة ارتياب في الزائد والناقص؛ لألفينا أنفسنا نعيش في نهاية ألف النبوءة، وأننا نعيش الآن بداية سنين التصادم مع الإسرائيليات.

وسأكون من المتفائلين لأقول، إنني وبإسقاط معاصر واقعي، إن الألف عام قد انتهت فعلاً عام (٢٠٠٦م)؛ وهي بداية معارك الانتصار العربي في حرب تموز التي كان فيها حلف المقاومة العربية متمثلاً بسورية؛ والمقاومة الوطنية اللبنانية في مواجهة مباشرة مع العدو الإسرائيلي.

مَقاتلُ الشعراء: يموت الشاعر وتبقى القصيدة

وائل ديوب

قالت العرب: «لاترمِ سهماً يصعب عليك صدّه... ولا تفتح باباً يصعب عليك ردّه».

تعبّر الكلمات أحياناً عن موقف أو أكثر في حياتنا، وأحياناً تتجسد تلك الكلمات في الموقف عينه. وما أكثر الأقوال والعبارات التي خلّدت قائلها بحسنها وجودة معانيها، مقابل تلك التي ذهبت بهم، ومن غير قصد أحياناً. فهناك من كانت كلماته سهاماً ارتدت عليه وأردته من حيث لم يحتسب. ولم ينجُ من هذا المصير شعراء فطاحل، كانوا ضحايا ألسنتهم، وكانت أشعارهم سبباً في هلاكهم. وصدق الشاعر في قوله:

كَمْ في المقابرِ من قتيلِ لسانِهِ
كانتْ تَهابُ لقاءَهُ الشُّجْعَانُ

كان الشعر سلاحاً ماضياً في أيدي الشعراء يستعملونه في مديح من لهم عنده مصلحة، والثناء على من يعطيهم ويجزل لهم، أو في ذمّ خصومهم وهجاء من يمنع عنهم. وصلتنا قصائد خلّدت قائليها، سواء اتفقنا مع مضمونها أم عارضناه، ونقلتهم من حال إلى حال. لكن، وبالمقابل، فإن من الشعر ما قتل. فقد تسببت قصائد أخرى، أو أبيات بعينها، بإهدار دم قائلها والفتك به، أو كانت سبباً في مقتل أشخاص آخرين. ولم ينفرد الهجاء بالأسباب، بل كان الغزل والزندقة وأسباب أخرى دوافع لإنهاء حياة الشاعر.

فمن أبي الطيب المتنبي وطرفة بن العبد والأعشى الهمداني ودعبل الخزاعي وبشار بن برد، الذين سأتوقف عندهم في هذه العجالة، إلى علي بن جبلة العكوك، الذي قتله المأمون بسبب تطاوله على الذات الإلهية، ووضاح اليمن، الذي قُتل بسبب تغزله بزوجة الوليد بن عبد الملك، إلى دوقلة المنبجي، الذي كانت قصيدته «اليتيمة»، الغزلية بامرأة تدعى دعد، ثمناً لحياته على يد أحد الأعراب، إلى هدبة بن الخشرم، الذي قَتل وقُتل بسبب الشعر، إلى كعب الأشقري، الذي قتله انقلابه وهجاؤه ليزيد بن المهلب، إلى الشاعر المنحوس عبيد بن الأبرص، الذي قُتل في يوم بؤس الملك المنذر بن ماء السماء. وهناك من قَتَل بشعره، مثل الزير سالم، الذي انتقم لنفسه ببيتين من الشعر من العبدين اللذين قاما بقتله، والأصمعي الذي قَتل بمحاورة شعرية ذلك العاشق الجميل، والقصيدة «اليتيمة المذكورة، التي قتلت ذاك الأعرابي ببيت واحد أضافه إليها».

أبو الطيب المتنبي

كانت حياة المتنبي -مالئ الدنيا وشاغل الناس- مثيرة حتى آخر محطاتها. عُرف شاعرنا بتنقله في بلاط الحكام والولاة، ومدحهم بقصائد ذاع صيتها بين الناس، إلا أنه كان يهجو أصدقاءه من الحكام بعد أن يفارقهم، مما أورثه عداوة معظمهم. لكن على الرغم من ذلك لم تكن نهايته على يد أحد هؤلاء الحكام، بل على يد واحد من العامة. إنه قاطع الطريق المعروف فاتك الأسدي، الذي تعقّب المتنبي وتعرّض له بسبب نيله من قريب له يُدعى ضبة بن يزيد العيني.

يُروى أن قوماً من الأعراب قتلوا يزيداً الضبي وفعلوا بامرأته، وصار لها ولد من تلك الفعلة سُمي ضبة. نشأ الولد وعُرف بأنه واحد من أشهر قطاع الطرق في ذلك العصر. قطع الطرق ونهب القرى وسلب المسافرين على حد سواء، وكان غدَّاراً بكل من نزل به أو أكل معه أو شرب، كما كان بذيء اللسان.

وحدث أن المتنبي قد مرّ بضبة مع جماعة من أهل الكوفة، فأقبل ضبّة يجاهر بشتمهم وسبهم، فأراد رفاق المتنبي الرد عليه بمثل ألفاظه القبيحة، فطلبوا من أبي الطيب ذلك، فكانت قصيدته التي حوت أبشع الألفاظ وأقذع العبارات.

علم فاتك بن أبي الجهل الأسدي، خال ضبة، بالقصيدة، فغضب عند سماعها وأراد الانتقام لأخته وابنها، فاعترض لأبي الطيب وهو في طريقه إلى بغداد

فالكوفة، وواجهه بنحو ثلاثين من رجاله، فيما لم يُرافق المتنبي حينها إلاّ ابنه محسّد وغلامه.

قيل إنّ أبا الطيب لما رأى كثرة رجال فاتك وأحس بالغلبة لهم أراد الفرار، فقال له غلامه: ماذا يتحدث الناس عن فرارك وأنت القائل:

الخيلُ والليلُ والبيداءُ تعرفني
والسَّيفُ والرمحُ والقِرْطَاسُ والقلمُ

فقال المتنبي: لقد قتلتني، قتلك الله.

فرد الغلام بلسان حاله: بل قتلك شعرك.

فعاد أبو الطيب أدراجه وقاتل إلى أن قُتل وابنه محسّد والغلام.

طرفة بن العبد

كان طرفة شديد الاعتداد بنفسه، يمشي مشي الخيلاء ويتعالى على الآخرين، حتى إنّه كان يفعل ذلك أمام ملك الحيرة عمرو بن هند. ولقب بالغلام القتيل لأنه قُتل عن ستة وعشرين عاماً.

أمر الملك طرفة وخاله المتلمس بملازمة أخيه قابوس بن هند. وكان قابوس فتى عابثاً لا يشغله إلا اللهو والقنص والشراب. فوجد طرفة وخاله عناء في ملازمته، حتى ضاقا ذرعاً بالأمر، فنقما عليه وعلى أخيه عمرو. وكان طرفة فتى جريئاً لا يبالي بعواقب الأمر، فجرى على لسانه هذا الهجاء في عمرو وأخيه قابوس:

فليتَ لنا مكانَ الملكِ عمروٍ
رَغُوثاً حولَ قُبَّتنا تخورُ
من الزَّمِراتِ أسبلَ قادماها
وَضَرَّتُها مُرَكَّنَةٌ دَرُورُ
يشاركُنا لنا رَخِلان فيها
وَتَعلوها الكِباشُ فما تَنورُ
لعَمْرُكِ إنَّ قابوسَ بنَ هِنْدٍ
لَيخلطُ مُلكَه نَوكٌ كثيرُ

وأراد طرفة أنه من الأفضل أن يستبدل بالملك بقرةً، كما اتهم أخاه بالحمق.

لم يشأ الملك أن يقتل طرفة فوراً اتقاء لغضب عشيرته، فدعاه وخاله المتلمس، الذي شاركه الهجاء، وطلب منهما المضي إلى المكعبر، عامله على البحرين لنيل عطاء أمر به لهما، ودفع إليهما بكتابين مختومين.

فطن المتلمس لنية الملك فعرض رسالته على غلام في الطريق، لأنه لم يكن يجيد القراءة، فوجد فيها «باسمك اللهم... من عمرو بن هند إلى المكعبر... إذا أتاك كتابي هذا من المتلمس فاقطع أربعه وادفنه حياً. فألقى المتلمّس الرسالة في النهر ونجا بنفسه، وطلب من طرفة أن يطّلع على مضمون رسالته، فلم يفعل.

وعندما وقف المكعبر على ما جاء في رسالة طرفة أوعز إليه بالهرب لما كان بينهما من نسب. إلا أن طرفة رفض الهروب وهو القائل:

إذا القومُ قالوا مَنْ فتى خِلْتُ أنني
عُنيتُ فلَمْ أكسَلْ ولم أتبلَّدِ

أمر المكعبر بحبس طرفة وكتب إلى عمرو بن هند قائلاً: «ابعث إلى عملك من تريد فإني لست قاتله. فبعث ملك الحيرة رجلاً من تغلب واستعمله على البحرين، وجيء بطرفة إليه فقال له: «إني قاتلك لا محالة... فاختر لنفسك ميتة تهواها. فردَّ طرفة: «إن كان ولا بدّ، فاسقني الخمر، وافصدني». ففعل، وتركه ينزف حتى مات.

الأعشى الهمداني

عبد الرحمن بن الحارث المعروف بـ«أعشى همدان. كان شاعراً فصيحاً معروفاً من شعراء الدولة الأموية. وعلى الرغم من نباهته وألمعيته في مجال الشعر والأدب، لم يُعرف الأعشى بعلاقته بأي من أمور السياسة والسلطة، ولا تذكر لنا المصادر التاريخية شيئاً عن ذلك فيما قبل عام ٨٢ هـ/٧٠١م، إذ شارك الأعشى في العام المذكور في العمل السياسي، بانضمامه إلى ثورة عبد الرحمن بن الأشعث ضد الدولة الأموية وحاكم العراق آنذاك الحجاج بن يوسف الثقفي، وذلك من خلال تسخير مواهبه الشعرية في خدمة تلك الثورة.

كان الأعشى شديد التحريض. أنشد الأشعار في مدح ابن الأشعث وهجاء الحجاج.

ومن أشهر الأبيات التي هجا فيها الحجاج:

إنَّ ثقيفاً منهمُ الكذّابان
كذَّابُها الماضي وكذّابٌ ثانِ

وهنا يقارن الحجاج بالمختار بن أبي عبيدة الثقفي، الذي اتهمه أعداؤه بادعاء النبوة.

كما هجا الأعشى الحجاج بقصيدة قال فيها:

بينَ الأَشَجِّ وبينَ قَيس باذخٌ
بَخٌ بَخٌ لوالده وللمولودِ
ما قصَّرتْ بكَ أن تنال مدى العلا
أخلاقُ مَكْرُمةٍ وإرثُ جُدودِ

فقال الحجاج حين سمعها: والله لا أدعه يبخبخ بعدها.

ولسوء حظ الأعشى، فقد كان واحداً من الذين سقطوا أسرى في يد الحجاج بعدما فشلت الثورة فشلاً ذريعاً بعد هزيمة الثائرين في موقعة دير الجماجم. فلما قابله الحجاج واجهه بأشعاره التي لطالما تغنَّى بها الثوار مِنْ قَبْلُ في هجائه وذمه.

وعلى الرغم من محاولة الشاعر التنصل منها، إلا أن الحجاج أصدر حكماً بقتله في الحال.

بشار بن برد

الشاعر المخضرم بشار بن برد من كبار الشعراء المعاصرين لنهايات الدولة الأموية وبدايات الدولة العباسية. كان جريئاً في الاستخفاف بكثير من الأعراف والتقاليد. ومن أكثر الملامح المميزة له ما اشتهر به من غريب طباعه وميله للهجاء وتهكمه على الناس، حكاماً ورعيةً، وتقلّبه وخبث لسانه، وأضيف إلى ذلك كله قبح شكله وعماه، فصار مضرباً للأمثال في اجتماع سوء الخلق مع سوء الخلقة. قاده لسانه واتهامه بالزندقة إلى الهلاك.

قال شعراً يحرض من خلاله بني أمية على بني العباس، أغضب به الخليفة المهدي ووزيره:

بني أميَّةَ هُبُّوا طالَ نَومُكُمُ
إنَّ الخليفةَ يعقوبُ بنُ داودِ

وكان بشار مثله مثل شعراء عصره، قد وقف على باب الخلفاء والسلاطين لينشد فيهم قصائد المدح، ويهجو من لا يعطيه، فمنهم من دفع له ومنهم من دفعه خارج الأسوار.

لم يُعجب الخليفة العباسي المهدي بشعره ولم يمنحه مالاً أو كسوة، فتركه بشار وذهب لوزيره يعقوب بن داود ومدحه، ولكن الوزير أيضاً لم يمنحه شيئاً ولم يعامله باحترام. ترك الشاعر مقام الوزير غاضباً حانقاً، وبدأ يُنشد أبياتاً في هجاء الخليفة والوزير. وأفحش في هجائه لهما.

ولما تطايرت أبيات تلك القصيدة في شتى الأرجاء، وصلت إلى مسامع الوزير يعقوب بن داود، فذهب للمهدي ليخبره، ولما طلب منه الخليفة أن ينشد القصيدة رفض الوزير لقذاعة مضمونها، وقام بكتابتها على قطعة من الورق. لما قرأ الخليفة الورقة اشتدَّ به الغضب والغيظ، وعزم على قتل الشاعر. وعندما بلغ الخليفة البصرة متعللاً بالنظر في أمورها، سمع أذاناً في وقت الضحى، فسأل عن الأمر، فإذا بشار يؤذن وهو سكران، فغضب المهدي وأمر قائد الشرطة أن يقبض عليه ويضربه بالسوط حتى التلف. فوضعوه في زورق وأخذوا يضربونه بالسوط، فما وصل إلى السبعين سوطاً حتى أشرف على الموت، فألقي على صدر القارب، فمات من ساعته. وتمّ إلقاؤه في نهر دجلة. ولما لفظه النهر، أقيمت جنازته، فلم يمشِ فيها أحد من الناس سوى أمّه وحدها.

دعبل الخزاعي

هو اسم الشهرة للشاعر محمد بن علي بن رزين الخزاعي، وكان واحداً من أشهر وأكبر شعراء العصر العباسي الأول. وُصف بـ«الشاعر البليغ في المدح وفي الهجاء أكثر». ويختلف دعبل عن باقي الشعراء المداحين، أنه كل ما تولى خليفة أرسل إليه قصيدة هجاء يسبه فيها.

أسرف دعبل في هجاء الناس، حتى قال عنه الخطيب البغدادي: «كان خبيث اللسان قبيح الهجاء، حتى إنه هجا قبيلته خزاعه»، وقال عنه ابن خلكان «كان بذيء اللسان مولعاً بالهجو والحط من أقدار الناس، وهجا الخلفاء فما دونهم».

وجاء في كتاب «لأغاني أنه: «لم يفلت منه أحدٌ، أحسن إليه أم لم يحسن، وأنه لشدة هجائه الناس أمضى دهره كلّه هارباً، متوارياً، طريداً، شريداً، خائفاً.

عُرف دعبل بمجاهرته برفضه وسخطه على الخلفاء العباسيين، فكان كلما تولى أحدهم الحكم، أنشد قصيدة جديدة في ذمه والتهكم عليه. وعلى الرغم من أن الخليفة هارون الرشيد أكرمه لإعجابه بشعره وولاه على مدينة سمنجان، فقد هرب إلى مصر، ثم انقلب على أميرها الذي آواه وولّاه على أسوان.

عاش دعبل عمراً مديداً، بلغ ٩٨ عاماً، كان خلاله كابوساً على خلفاء بني العباس الذين عاصروه وعاصرهم، حيث لم يسلم خليفة منهم من هجائه. أرادوا قتله بوساطة وزرائهم وعمالهم، وأكثر من سعى لقتله الخليفة المعتصم، ثم الخليفة الواثق. لكن نهايته كانت على يد أحد عمّالهم، وتفرق دمه بين الخلفاء والعمّال.

قال دعبل في هجاء الخليفة المأمون:

لا تحسبن جهلي كحِلْم أبي فما
حِلْمُ المشايخ مثل جهلِ الأمردِ
إنّي مِنَ القومَ الذين سُيوفُهمُ
قَتَلت أخاكَ وشرّفتْكَ بمقعدِ
شادُوا بذكركَ بعد طول خُمولِه
واستنقذوكَ من الحَضيضِ الأَوهَدِ

غضب المأمون غضباً شديداً بعد سماعه هذه الأشعار وقال «ما في الدنيا أصفق وجهاً من دعبل. لكنه قال: «أنا أحلم وأصفح... فقد عفوت عنه في هجائه إياي.

وعندما توفي المأمون وتولى الخلافة بعده أخوه المعتصم بالله، ليصبح ثامن خلفاء دولة بني العباس أرسل دعبل اليه قصيدة ذمٍّ وسبٍّ صارت في أفواه الجميع جاء فيها:

ملوكُ بني العباسِ في الكُتْبِ سَبْعةٌ
ولم تأتِنا عن ثامن لهمُ كُتُبُ
كذلك أهل الكهف في الكهف سبعةٌ
وخيارٌ إذا عُدّوا وثامِنُهُم كَلبُ
وإني لأُعلي كلبهمْ عنكَ رفعةً
لأنّك ذو ذنبٍ وليس له ذَنْبُ

أثارت هذه القصيدة غضب الخليفة الجديد، فأرسل قواته للقبض على الشاعر الذي هرب من مكان إلى آخر حتى استقر في آخر الأمر في طوس، وضاعت القضية فلم يقتله المعتصم. أما السبب في سعي الخليفة الواثق للنيل منه فكانت قصيدة مرّرها إليه دعبل عن طريق حاجبه بعدما أوهمه أنها مديحٌ فيه. فتح الواثق ما أعطاه إياه حاجبه، فقرأ:

الحمد للهِ لا صَبرٌ ولا جَلَدُ
ولا عزاءَ إذا أهلُ البَلا رقدوا

خليفةٌ ماتَ، لم يحزنْ لَهُ أحَدٌ
وآخرٌ قامَ لم يفرحْ بهِ أحَدُ

فعل الخليفة الواثق أيضاً كل ما يستطيع للنيل منه، فلم يقدر عليه، حتى وافته منيته.

أسرف دعبل في هجاء الناس فكان حتفه على يد أحد مهجويه، وهو مالك بن طوق، أحد عمال العباسيين، الذي قصده دعبل يوماً ومدحه، فلم يرضِ ثوابه، فخرج عنه وقال فيه:

إنَّ ابنَ طوقٍ وبني تغلبٍ
لو قُتلوا أو جرحوا قَصَرَه
لم يأخذوا من دِيَّةٍ درهماً
يوماً ولا من أرْشِهِمْ بَعَرَةْ
دماؤهمْ ليس لها طالبٌ
مطلولةٌ مثلَ دَمِ العَذَرَةْ
وجوهُهُمْ بيضٌ وأحسابُهُمْ
سودٌ وفي آذانهم صفَرَه

وقال فيه أيضاً:

عنكم سألتُ يا بني مالكٍ
في نازحِ الأرضِ وفي الدانيةْ
طُراً فلم نعرفْ لكم نِسْبةً
حتى إذا قُلنا بنو الزانيةْ

فبعث مالك بن طوق رجلاً أعطاه سماً وأمره أن يغتاله كيفما شاء، وأعطاه مقابل ذلك عشرة آلاف درهم. فلم يزل الرجل يطلبه حتى وجده في قرية من نواحي طوس، فاغتاله بعد الصلاة بضربة على ظهر قدمه بعكاز مسموم، فمات في اليوم التالي.

القائمة تطول وتستمر عبر أزمان لتطال شعراء معاصرين حُكم عليهم بالإعدام بسبب أشعارهم، لامجال لذكرهم في هذه المقالة، عدا عن شعراء مبدعين قضوا انتحاراً لأسباب لازال أكثرها غامضاً، في ظاهرة معاصرة قد يكون لها رجع في العصور الفائتة.

المصادر والمراجع

(١)- سمير فراج، شعراء قتلهم شعرهم، القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٩٧م، ص ٢١٩.

(٢)- باقر ياسين، قصائد قتلت أصحابها، دمشق، دار ياسين، ١٩٩٣م، ص ١٦٠.

(٣)- إحسان النص، نصوص من الشعر الاسلامي والأموي، دمشق، دار الفكر، ١٩٧٥م، ص ١٩٢.

(٤)- حنا فاخوري، تاريخ الأدب العربي، بيروت، ١٩٦٠م.

(٥)- ابن كثير، البداية والنهاية، دمشق، ١٩٨٠م.

(٦)- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، بيروت، ١٩٨٦م.

مصطلح الفحولة في النقد العربي القديم

إلياس قطريب

الفحولة من المصطلحات التي شاع استعمالها عند الرعيل الأوّل من النقّاد العرب القدماء. وكان هذا المصطلح يرد في سياق حكم نقديّ يطلقه أحد النقّاد على شاعر ما، كأنْ ينعت هذا الشاعر بأنّه فحل، وذاك بأنه ليس بفحل، وآخر بأنه من فحول الشعراء. فما مدلول هذا المصطلح؟

ورد في لسان العرب لابن منظور تحت مادة فحل: «الفحل معروف: الذكر من كلّ حيوان، ورجل فحيل: فحل، وإنّه لبيّن الفحولة والفحالة. والفحيل: فحل الإبل إذا كان كريماً. وفحول الشعراء: هم الذين غلبوا بالهجاء من هجاهم مثل جرير والفرزدق وأشباههما. وكذلك كلّ من عارض شاعراً فغلب عليه، مثل علقمة بن عبدة، وكان يُسمّى فحلاً لأنّه عارض امرأ القيس»(١).

يُستشفّ من النصّ السابق أنَ الأصل اللغويّ للفحولة يدور حول معاني القوة والغلبة والأصالة، وأنّ كلمة الفحل في الأساس صفة تُطلق على الذكر من الحيوان، ثمّ أُطلقت – من باب التوسّع– على الإنسان، وبالتحديد على الشاعر الذي يبزّ غيره في مضمار الشعر ويتفوّق عليه. فهل توقّف النقاد عند هذا المعنى اللغويّ حين استعملوا الفحولة مصطلحاً نقديّاً، أو أنّ هناك أسساً ومعايير كانت تدور في أذهانهم، ويجب توافرها في الشاعر حتى يكتسب صفة الفحل، ويغدو من فحول الشعراء؟

يرى الدكتور إحسان عباس أنّ هذا المصطلح يعود بنا إلى طريقة الخليل بن أحمد في انتخاب الألفاظ الدالة على الشعر من طبيعة الحياة البدويّة. فالفحل، جملاً كان أم فرساً، يتميّز بما يناقض صفة (اللين) التي يكرهها الأصمعيّ في الشاعر، وبالفحولة يتفوّق على ما عداه[٢]. وهو ما ذهب إليه الدكتور عبد الإله نبهان حين أشار «إلى العلاقة الوثيقة بين مصطلح الفحولة والبيئة التي نشأ فيها، فالفحولة بمعناها الوضعيّ لا علاقة لها بالشعر والشعراء، لكنها نُقلت على نحو ما لتكتسب دلالتها الاصطلاحية»[٣] ولعلّ الأصمعي هو أوّل من اتخذ من الفحولة مقياساً نقديّاً يصدر من خلاله أحكامه النقديّة على الشعراء. وقد أكثر من استعمال هذه اللفظة حتى شاعت بين النقاد، وتنزّلت منزلة المصطلح. ولكن ما مفهوم الأصمعي للفحولة؟

جاء في كتاب الموشّح للمرزباني «أخبرنا أبو حاتم قال: سألت الأصمعي عن الأعشى، أعشى قيس بن ثعلبة أفحلٌ هو؟ قال: لا ليس بفحل. قلت له: ما معنى الفحل؟ قال يريد أنّ له مزية على غيره كمزية الفحل على الحقاق»[٤].

يستوقفنا في هذا الخبر العبارة الأخيرة، فالحقاق مفردها حُقّ وهو من الإبل ما استكمل ثلاث سنوات، فالمزية التي يتمتّع بها الفحل وتميزه من الحقاق هي القوّة، ما يعني أنّ القوّة الشعرية هي التي تفضل شاعراً على آخر، فيكون الأوّل فحلاً والثاني ليس بفحل. ومن هنا انقسم الشعراء عند الأصمعي إلى فئتين: فحول وغير فحول.

ولكن من أين تأتي قوّة الشاعر، أو ما هي مكوّنات هذه القوّة؟ ربّما نستطيع الإجابة عن هذا السؤال بعد عرض رأي الأصمعي في بعض الشعراء. ومن ذلك الخبر الآتي: «أخبرنا أبو حاتم قال: سألت الأصمعي عن عمرو بن كلثوم أفحل هو؟ قال: ليس بفحل. قلت: فأبو زبيد؟ قال: ليس بفحل. قلت: فعروة بن الورد؟ قال: شاعر كريم وليس بفحل. قلت: فالحويدرة؟ قال: لو كان قال خمس قصائد مثل قصيدته- يعني العينيّة- كان فحلاً. قلت: فحميد بن ثور؟ قال: ليس بفحل... قلت: فابن أحمر الباهليّ؟ قال: ليس بفحل، ولكنه دون هؤلاء الفحول وفوق طبقته... قلت: فمعقّر بن حمار البارقيّ حليف بني نمير؟ قال: لو أتمّ خمساً أو ستاً لكان فحلاً. قلت: فكعب بن سعد الغنويّ؟ قال: ليس من الفحول إلا في المرثيّة فإنّه ليس في الدنيا مثلها. قال وسألته عن خفاف بن ندبة وعنترة والزبرقان بن بدر فقال: هؤلاء أشعر الفرسان ومثلهم عباس بن مرداس السلميّ، ولم يقل إنّهم فحول.

فقلت: فأوس بن مغراء الهجيمي، قال: لو كان قال عشـرين قصـيدة لحق بالفحول، ولكنّه قطع به...»[5].

يبدو من النصّ السابق أنّ الفحولة صفة عزيزة لا يستحقُها أيّ شاعر. فأغلب الشعراء الذين وردت أسماؤهم في النصّ، ومنهم شعراء معروفون، هم - في رأي الأصمعي - دون الفحول. ويظهر أنّه كان ضـنيناً بهذه الصـفة، فليس كلّ شاعر يستحقّ أن يُنعت بالفحل، إذ لا بدّ من توافر جملة من الأمور في شـعر الشاعر ليلحق بركب الفحول. ويرى الدكتور إحسـان عباس أنّ الفحولة تتطلب «غلبة صـفة الشـعر على كلّ صفات أخرى في المرء، فرجل مثل حاتم قد يقول قصـائد، ولكنه يُعدّ في الأجواد، ولا يُسـمّى فحلاً لأنّ الشـعر لا يغلب عليه... ولأنَّ غلبة صـفة الشـعر تسـتدعي عدداً معيّناً من القصائد التي تكفل لصـاحبها التفرّد. فالقصيدة الواحدة، كما هي مرثيّة كعب بن سعد الغنويّ، لا تجعل من صـاحبها فحلاً. ويتفاوت هذا العدد على قاعدة لا ندريها، فهي خمس قصائد أو ستّ أو عشرون»[6].

إذن، فقوّة الشـعر التي تحقّق له صفة الفحولة تكمن في أمرين، الأوّل: غلبة صفة الشعر عليه، ما يعني صـرف الجهد على الممارسة الشعرية بما فيها من كدّ ومعاناة، والأمر الثاني: كثرة نتاج الشاعر وغزارة شعره.

ولكننـا نعجب حين نجد الأصـمعي يُخـرج من دائرة الفحولة بعض الشـعراء المبرّزين الذين حقّقوا لأنفسهم مكانة عالية في عالم الشعر، أمثال لبيد والأعشى. فقد سأل أبو حاتم الأصمعي عن شعر لبيد فقال: «شعر لبيد كأنّه طيلسان طبريّ، يعني أنّه جيد الصنعة وليست فيه حلاوة. فقلت: أفحل هو؟ قال: ليس بفحل»[7].

وللأصـمعي نصّ نقله ابن رشـيق في كتابه العمدة يذكر فيه كيف يصـير الشاعر فحلاً، يقول «لا يصـير الشاعر فحلاً في قريض الشـعر حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ، وأوّل ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزاناً له على قوله، والنحو ليصلح به لسانه وليقيم إعرابه، والنسب وأيّام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو بذمّ»[8].

هذا النصّ على جانب كبير من الأهميّة، لأنّه يشـير إلى ما يجب أن يتمتّع به الشاعر من ثقافة يوظّفها في شعره، إذ لا يكفي الشاعر أن يكون صاحب موهبة وقدرة على نظم الشعر،

بل لا بدّ من أن يحقّق لنفسه قدراً من الثقافة تغني موهبته وتنميّها. وتلك نظرة متقدّمة للأصمعي تُسجّل له.

وإذا انتقلنا إلى ابن سلام نجده يتّخذ من الفحولة مقياساً رئيساً في تصنفيه للشعراء، إذ «أصبحت عبارة الشاعر الفحل تعني الشاعر المقتدر على قول الشعر الجيّد والمكثر منه، وأصبح لهذا المصطلح مرجعيّة في أذهان علماء الشعر»[9]. وهذا ما جعل ابن سلام يعنون كتابه بـ(طبقات فحول الشعراء) إذ اقتصر في هذا الكتاب - كما يذكر - على الشعراء المشاهير، جاهليين ومخضرمين وإسلاميين. يقول في مقدّمة الكتاب «فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعراً»[10].

كان مبدأ (الكمّ) عند ابن سلام مقياساً ضرورياً لإلحاق الشاعر بالفحول. وهذا المبدأ كان الأصمعي قد اعتمده من قبل. وقد يخال المرء أنّ ابن سلام ناقض نفسه حين جعل طرفة بن العبد وعبيد بن الأبرص من فحول الشعراء المقدّمين، مع أنّ أشعارهما قليلة، ممّا يخلّ بمبدأ (الكمّ) الذي اعتمده، ولكنّه يعلّل ذلك، فيقول «وإن لم يكن لهما غيرهنّ فليس موضعهما حيث وُضعا من الشهرة والتقدمة»[11] فهو يفترض أن يكون لهذين الشاعرين شعر كثير ضاع أكثره، وإلّا لما استحقّا هذا التقديم، وكانا من فحول الشعراء.

ومن جهة أخرى يبدو ابن سلام أكثر تسامحاً من الأصمعي في إطلاق صفة الفحل على الشعراء، فهو - مثلاً - يعدّ لبيداً والأعشى وعمرو بن كلثوم من فحول الشعراء الجاهليين، في حين وجدنا الأصمعي يُخرج هؤلاء من دائرة الفحولة. فهل يعود السبب في ذلك إلى أنّ مصطلح الفحولة لم يكن مستقرّاً ومحدّداً بشكل واضح ودقيق، أو يعود السبب إلى اختلاف الأذواق؟

ومهما يكن من أمر فإنّ مصطلح الفحولة في النقد العربي القديم يقوم على دعامة القوّة، أي الطاقة الشعرية التي تتفاوت بين شاعر وآخر. وبقدر ما يمتلك الشاعر من هذه الطاقة يحقّق خصوصيّته الشعريّة، فيتقدم على غيره، ويستحقّ عن جدارة صفة الفحل.

الهوامش

(١)- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الحادي عشر، ص٥١٦ - ٥١٨.

(٢)- الدكتور إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨١م، ص ٥١.

(٣)- الدكتور عبد الإله نبهان، مجلة التراث العربي، العدد ٥٩، ص ١٩.

(٤)- المرزباني، الموشّح، المطبعة السلفيّة، القاهرة، ص ٤٩.

(٥)- المرجع نفسه، ص ٨٠ - ٨١.

(٦)- تاريخ النقد الأدبي، ص ٥٢ - ٥٣.

(٧)- الموشّح، ص ٧١.

(٨)- تاريخ النقد الأدبي، ص ٥٣.

(٩)- مجلة التراث، ص ١٩.

(١٠)- ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٩٨٠م، ص ٢٢.

(١١)- المرجع نفسه، ١٧.

عمارة الحاسوب (بعد ما بعد الحداثة)

جورج. ن. جبلي



مبنى سوهو جالاكسي - بكين- لزها حديد

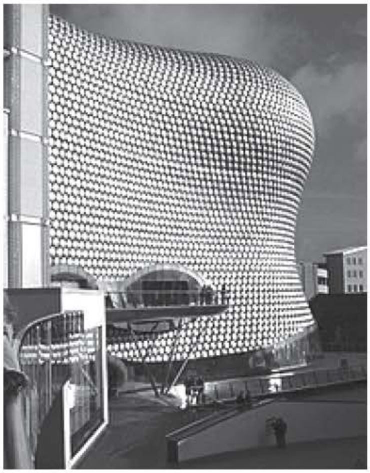
في نهاية الثمانينيات من القرن العشرين، ظهرت مصطلحات «العمارة الانتفاخية» ثم «العمارة التفكيكية» تحت مسمى (بعد ما بعد الحداثة)، بناءً على مجموعة من التوجهات والتجارب المعقّدة رياضياً، ومن خلال استثمار «نظرية فراكتال»[1] للعالم (سالينكاروس)[2] التي ساعدت في اكتشاف أشكال معمارية غير مألوفة استخدمت في التصاميم المعمارية، فعمارة (بعد ما بعد الحداثة) ليست «طرازاً» معمارياً، وإنما هي «وسيلة أو إستراتيجية أو رؤية» تبنّاها بعض المعماريين بغرض خلق «تضارب وتصادم» بين ما بات أمراً عادياً ومألوفاً لدى المرء في إدراك مفهوم ومعنى العمارة، وبين ما يراه على أرض الواقع.

العمارة الانتفاخية

هو مصطلح يصف حركة معمارية تتخذ المباني فيها شكلاً عضويّاً. وغالباً ما تُستخدم لوصف المباني ذات الأشكال المنحنية والدائرية. ففي عام (١٩٩٥م) قام المعمار (جريج لين) بصياغة مصطلح «العمارة الانتفاخية» خلال تجاربه في التصميم الرقمي باستخدام برامج جرافيك معقدة. وعلى الرغم من التفسير الصعب لمصطلح «العمارة الانتفاخية» إلا أن هذه الكلمة قد أصبحت متداولة بشكل واسع بأشكالها الغريبة.



مبنى «سيججيتشيد» في إنكلترا لنورمان فوستر



مبنى «سيلفريد جز» نموذج الابنية الانتفاخية



متحف غوغنهايم بلباو فرانك جيري

العمارة التفكيكية[٣]

الفلسفة التفكيكية (من أهم الحركات الفلسفية في نهايات القرن العشرين، رائدها المفكِّر والفيلسوف الفرنسي والناقد الأدبي جاك ديريدا)[٤].

استخدم (ديريدا) لفظ التفكيكية من صياغات سابقة للفيلسوف الألماني (مارتن هيدجر) طرح فيها أن البناء يتداخل مع الهدم. هذه العبارة فُسِّرَت أنَّها التفكيك، وقد أثَّرت التفكيكية

علـى كل جوانب الحياة الغربية، ولاسـيّما الرواية والنقد الأدبي والموسـيقا والعمارة، ووفقَ «ديريدا»: فإن التفكيكية تهتم برؤية كلية للعمارة وشـموليتها في تفتيتها وتشـريحها وإعادة بنائها، ليس برؤية العمارة الحديثة التي تتعامل مع نقاء الشـكل وصـراحة الكتلة المعمارية وانتظامها البصري والعملي.

أشهر مهندسي عمارة (بعد ما بعد الحداثة) وبعض أعمالهم

يُعد كل من المعماريين نورمان فوسـتر وفرانك جيري وسانتياغو كالاترافا، من أهم رواد الحركة الانتفاخية. ومع أنَّ تلك المباني قد صـمَّمت بواسـطة برامج هندسـية متطورة مثل (برنامج كاتيا)، إلّا أنّها كانت مختلطة التوجه ولم تكن انتفاخية بشكل كامل... وإنَّ أبرز رواد اتجاه ما يسمى عمارة التفكيكية وأهمهم المعمارية العربية العراقية زها حديد.

١- نورمان فوستر

نورمـان فوسـتر من مواليـد بريطانيا عام (١٩٣٥م) ، وهو مصـمم لعـدد من ناطحات السحاب والجسور ومباني المؤسسات في الجيل الثالث لعمارة الحداثة، وأبرز معماريي النهج التقنـي «الهاي تك» في تيـار الحداثة بريطانيا وأوروبا. كما أنه أحد رواد الحداثة المتأخرة، حصـل على كثير من الجوائز أهمها جائزة بريتزكر. كانت المشروعات الأولى لفوستر تتميز بأسـلوب «الهاي تك»، ولكن بعد ذلك بدأت خطوط تصـاميمه تخلط التكنولوجيا بالفن. من أهم أعماله:







سانت ماري (الرصاصة) مقر المؤسسة السويسرية للتأمين، لندن

برج سانت ماري (١٩٩٧- ٢٠٠٤م): إحدى ناطحات السحاب الضخمة التي أعطت لسويسرا رونقاً خاصاً بوجود هذا الصرح العالمي.

حصل هذا البناء على جوائز كثيرة مِنها جائزة «Pritzker» التي مُنحت لفوستر نتيجة ارتقائه بفن العمارة الحديث، كما حصل البرج على جائزة «ريبا» وجائزة «إمبورز» كأفضل ناطحة سحاب في العالم عام (٢٠٠٣م)، أنجز المشروع على مدار أربع سنوات بين عامي (٢٠٠١- ٢٠٠٤م).

يتكوّن البرج من أربعين طابقاً بارتفاع نحو ١٨٠ متراً، وهو سادس أطول مبنى في بريطانيا، يتكوّن هيكله من الفولاذ، تكسو البرج طبقة مزدوجة من الزجاج، لينحصر الهواء في طبقتي الزجاج حيث يتم عزل الفضاء الداخلي للمكاتب. مع الإبقاء على دخول ضوء النهار.

يتميز البرج باستخدامه نظاماً موفراً للطاقة بنحو ٥٠٪ تقريباً مقارنة ببناء مماثل له، حيث توجد فجوات بين الطوابق كوّنت ستة أعمدة زجاجية مزدوجة تحصر الهواء في داخلها وتمتد من أسفل البناء إلى أعلاه، تكون بمنزلة تهوية طبيعية لكامل المبنى، بالإضافة إلى وجود نظام تنقية خاص للهواء في كل طابق يسمح بخروج الهواء البارد شتاءً ودخوله صيفاً بوساطة قوة الاندفاع الطبيعي للهواء.

صالة اسكتلندا الوطنية: إحدى أهم وأبرز المشروعات التي كانت تُعدّ نقلة في مسيرة نورمان فوستر، هي صالة وطنية تقدَّم فيها المسرحيات المهمة، والعروض الفنية الراقية، منظرها الخارجي يوحي بالفن قبل الاستمتاع بالأجهزة الحديثة الموجودة في الداخل، مِنها أجهزة تنقية الصوت، والشاشات ثلاثية الأبعاد.

تم اكتمال بناء الصالة رسمياً في عام (٢٠٠٧م) بتكلفة (٥٠) مليون يورو. اختارتها أكثر من منظمة لتكون مسرحاً للمهرجانات العالمية الضخمة. تتسع هذه القاعة لاثني عشر ألفاً وخمسمئة متفرِّج.



الصالة الوطنية في اسكتلندا



برج هيرست
نيويورك لنورمان فوستر

برج هيرست الإداري: يتكون من (٤٦) طابقاً بارتفاع (١٨٢) متراً بمدينة نيويورك وتمت إقامته عام (٢٠٠٦م)، يتميز البرج بالمحافظة على رمزية واجهات المبنى التاريخي لشركة هيرست المقام عام (١٩٢٠م) كعلامة، كما يتميز البرج باستخدم نسبة أقل بـ(٢٠٪) من الصلب، واستخدام (٨٥٪) من الصلب المعاد تدويره الذي يستهلك طاقة أقل بنسبة (٢٦٪) من المبانى التقليدية.

٢- المعماري فرانك جيري

فرانك جيري من مواليد كندا عام (١٩٢٩م) ، يُعرف بمنهجيته النحتية والعضوية في التصميم.حائز على جائزة بريتزكر للمعمار عام (١٩٨٩م)، وجوائز أخرى كثيرة، ويعدّ واحداً من رواد عمارة بعد ما بعد الحداثة، من أعماله:

متحف غوغنهايم- بلباو: هو متحف للفن المعاصر، يقع في مدينة بلباو في إسبانيا . بُني المتحف على ضفاف نهر نرفيون الذي يمر عبر مدينة بلباو إلى ساحل المحيط الأطلسي. افتُتِحَ المتحف للجمهور في عام (١٩٩٧م) تتمركز كتل المبنى حول محور رئيسي هو البهو المركزي، وهذا التنوع يجعل المتحف مرناً بقدر كبير وشكله الخارجي مثير، ويستخدم تنوعاً غير مألوف من مواد البناء.



متحف غوغنهايم بلباو- إسبانيا لفرانك جيري



مبنى فرانك جيري في نيويورك

مبنى فرانك جيري في نيويورك: ناطحة سحاب لها مزيّات استثنائية، طُلِيَ المبنى بمادة التيتانيوم، وهو معدن يتميز بمرونة وصلابة شديدتين بالإضافة إلى امتصاصه الشديد لأشعة الشمس واحتكاكه مع الهواء مخلفاً وراءه لوناً زاهياً ولمعاناً براقاً، إذ يختلف خلال ساعات النهار حسب مكان انعكاس الضوء على المبنى مما يعطي ذلك الانطباع بتحرك جدران المبنى، التي هي أساساً غير مستوية بل على هيئة أمواج ثابتة.

يعد من أكثر المباني التي صممها جيري اتساعاً وأطولها ارتفاعاً، فهو يحتوي على أكثر من تسعمئة شقة صالحة للسكن، وفي أسلفه مركز تجاري ضخم، بالإضافة إلى عدد من المدارس وكراج يتسع لعدد كبير من السيارات، ناهيك عن مسابح وصالات للألعاب الرياضية ومستشفى كبير لكل التخصصات الطبية، والبناء مكوَّن من (٧٦) طابقاً بارتفاع يقدر بنحو (٢٦٠) متراً. وقد انتهى العمل على كل مخططاته سنة (٢٠٠٦م)، واكتمل المبنى سنة (٢٠١٠م)، وافتتح رسمياً سنة (٢٠١١م). ومن أعماله أيضاً:





مركز أمراض الدماغ في لاس فيغاس

برج بيكمان نيويورك ذو الواجهة المتموجة، صممه فرانك جيري، وفاز بجائزة امبوريس عام (٢٠١١م) كأرقى برج تصميماً في العالم.

٣- سانتياغو كالاترافا:


البرج الملتوي لسانتياغو كالاترافا

ولد كالاترافا في فالنسيا عام (١٩٥١م)، ويعد واحداً من أعظم المهندسين المعماريين والنحاتين والمهندسين الإنشائيين الذين شهدتهم إسبانيا في القرن الماضي. أدَّت شهرته الواسعة في وقت مبكر من حياته المهنية، في جميع أنحاء العالم، إلى فتح مكاتب له في فالنسيا، زيورخ، باريس، ونيويورك، وبرج مونتجويك للاتصالات في برشلونة، وغاليري ألين لامبرت وهو أول أعماله كمهندس معماري. وكان أيضاً قد صمم البرج الملتوي ذا الـ(٥٤) طابقاً في مالمو في السويد. وهو يعد ثاني أطول المباني السكنية في أوروبا.

٤- المعمارية زها حديد:

قال الناقد المعماري أندرياس روبي (مدير متحف العمارة في سويسرا): «إن مشاريع زها حديد تُشبه سفن الفضاء، التي تسبح دون تأثير الجاذبية في فضاء مترامي الأطراف، لا فيها جزء عالٍ ولا منخفض، ولا وجه ولا ظهر، فهي مباني تظهر وكأنها في حركة انسيابية في الفضاء المحيط، ومن مرحلة الفكرة الأولية لمشروعات زها إلى مرحلة التنفيذ تقترب سفينة الفضاء إلى سطح الأرض، وفي استقرارها تُعدُّ أكبر عملية مناورة في مجال العمارة».

زها حديد (١٩٥٠- ٢٠١٦م): من مواليد بغداد، حصلت على شهادة عُليا في الرياضيات ثم درست العمارة في بريطانيا، ونالت كثيراً من الجوائز الرفيعة والميداليات والألقاب الشرفية في فنون العمارة، وكانت من أوائل النساء اللواتي نلن جائزة بريتزكر في الهندسة المعمارية عام (٢٠٠٤م)، صممت أكثر من (٣٠) مشروعاً مهماً موزعة في مدن العالم منها:


برج زها حديد

برج زها حديد في ميامي: التصميم الخاص بالبرج السكني الجديد المؤلف من (٦٢) طابقاً الذي يضم شققاً سكنية على نصف طوابق وعلى طوابق كاملة، شقق (دوبلكس) وكذلك شقة فخمة

مكونة من طابقين في الدور العلوي. ذلك البرج هو الأول في الولايات المتحدة مزوَّد بغلاف خارجي مقوى بألياف الزجاج. وقد زُوِّد البرج أيضاً بمجموعة من الموجات والمنحنيات، وهو ما أعطى المبنى حالة من التميز الجمالي بصــورة كبيرة. كما أنه كمّل المباني المحيطة من حيث ألوان الخامات، وإنّ كان قد احتفظ بطابعه المميز بفضـــل قوامه غير التقليدي. ومن بين الإضافات الفخمة الأخرى مركز مائي مميز ومهبط خاص لطائرات الهليكوبتر.



مبنى سوهو جالاكسي - لزها حديد

مبنــى سـوهو جالاكسـي بكيـن: (٢٠٠٩ -٢٠١٢م) هو مبنى ضـــخم أبيض الواجهة، يصـــل طوله إلى ما يقرب من مئتي قدم افتُتِح في (٢٠١٢م).

الملعب الوطني الجديد في اليابان:

شهد الربع الأخير من عام (٢٠١٢م) إعلان اللجنة الأولمبية في اليابان عن مسابقة لتجديد وتطوير الملعب الوطني في طوكيو، بدأ بناء الملعب الوطني في تشرين الأول (٢٠١٥م) وانتهي فـــي أيار عـــام (٢٠١٩م). بعد انتهاء الأولمبياد ســيُنفّذ الملعب الوطنـــي الجديد في اليابان باســتخدام مزيّة السقف القابل للطي، وسيُصـــمَّم (١٥) ألف مقعد من بين ٨٠ ألف هي سعة مدرجات الملعب بشـــكل متحرك وبسيط بعكس ما كان عليه التصميم الأصلي، وسيقلل ذلك من التكاليف.



الملعب الوطني الجديد في اليابان

برج الابتكار (٢٠١٣م):


برج الابتكار

بُـــدِئ بناؤه في هونج كونج. عـــام (٢٠٠٩م) واكتمل في أواخر (٢٠١٣م). يتكـــون هـــذا البرج من طبقات من الزجـــاج، ولذا فهو يُخالف النموذج الكلاسيكي لأشكال الأبراج.

جاء تصـــميمه على هيئة كتلتين ملتصـــقتين كتوءم سيامي ذي فراغـــات داخليـــة ناعمة ومنحنيـــة، يندمج فيه حد الســـقف مع الأرضـــيات والجدران وتتناثر فيه الســـاحات والأبهاء ويضـــم المبنـــى كل فعاليّاته في كتلته الموحدة بما فيها اســـتوديوهات التصـــميم والمختبرات وورش العمل وفراغات المحاضرات إلى جانب الصفوف والمعارض على كامل مساحته ذات الخمسة عشر طابقاً، حيث يستوعب (١٨٠٠) طالب.

مركز حيدر علييف في باكو (٢٠٠٦ - ٢٠١٣ م):


مركز حيدر علييف في باكو أذربيجان واحد من إنجازات زها حديد المتميزة


إحدى قاعات مركز حيدر علييف

هو أحد المراكز الثقافية المشـــهورة عالمياً، ويقع في باكو بأذربيجان وقـــد افتُتِح عام (٢٠١٣م) بعد أن دامت أعمال تشييده وبنائه نحو سبع سنوات. وقد أثَّر المركز في أنماط ومفاهيم التصـــاميم العمرانية في أذربيجان، فأدّى إلى تغييرها.

تبلغ المساحة الكلية للمركز نحو مئة ألف متر مربع، ويحوي على موقف ضخم للسيارات مكون من أربعة طوابق، بالإضافة إلى إشرافه على مناطق طبيعية مميزة، على أحد جدرانه الخارجية شلال صناعي يعطي نوعاً من السكينة للزائرين. ويوجد في داخله مجموعة من المسابح ومركز للمؤتمرات ومكتبة كبيرة، تتداخل جميعها ضمن فضاء داخلي مفتوح.

عمارة المستقبل

فن العمارة شبيه بالكائن الحي، يتطور مع تطور الثقافة، ويخضع لمتطلبات العصر. فمثلما نهضت العمارة الحديثة مع بداية القرن العشرين في ألمانيا مع تطور الخرسانة والزجاج، فإنها مع نهاية الثمانينيات الميلادية قفزت قفزات متوالية بأفكار أسطورية ومجنونة، وكان ذلك في أمريكا وأوروبا. فتطور معها أسلوب ومفهوم التصميم وطرائق البناء. بدءاً من المشروعات السكنية وانتهاءً بالأيقونات المعمارية من فنادق ومتاحف ومسارح ومراكز تجارية. وبما أن هذه المشروعات تُعد أماكن جذب سياحي فإن كثيرين أخذوا يلتفتون إلى هذا التوجه. فبدأ البحث عن تلك التصاميم المبهرة التي يتناغم فيها الفن والعمارة، وتتميز بالغرابة. وتقلص كثيراً الاهتمام بالحلول الاقتصادية لعمارة تلبي حاجات الأغلبية الساحقة من سكان هذا العالم.

الهوامش

(١)- نظرية فراكتال (Fractals) الكسيريات: هي أشكال هندسية نتجت أو نمت نتيجة تطبيق بعض القواعد الرياضية عليها، بحيث تأخذ الشكل الأساسي وتنقله من خطوة إلى خطوة، إما بالإضافة إليه أو بتطويره، وهذه العمليات يمكن أن تُكرّر عدداً غير منته من المرات، وفي كل مرة تعطي أشكالاً جديدة.

(٢)- نيكوس إنجيلوس سالينكاروس: عالم رياضيات وناشر علوم، له نظرية التعقيد وفلسفة المشروع المعماري، ألّف كتاب «نظرية العمارة» وهو كتاب مثير للجدل إلى حد ما عن الهندسة المعمارية، نشر في عام (٢٠٠١م).

(٣)- التفكيكية: منهج نقدي خطير ينطلق من التشكيك في العلم ثم يتحوّل إلى الشك في كل شيء.

(٤)- جاك دريدا الفيلسوف الأكثر إثارة للجدل في القرن العشرين وقرننا الحالي. يقترن اسمه بالنظرية «التفكيكية».

الدفء والبرودة... والدماغ المخادع

د. فندي أبو لطيف

يقال في إحدى المأثورات المتواترة: إنَّ ملكاً رجع إلى قصره في ليلة شديدة البرودة، ورأى حارساً عجوزاً واقفاً بملابس رقيقة. فاقترب منه الملك وسأله: ألا تشعر بالبرد؟

رد الحارس: بلى، أشعر بالبرد، ولكني لا أملك لباساً دافئاً، ولا مناص لي من تحمل البرد.

فقال له الملك: سأدخل القصر الآن وأطلب من أحد خدمي أن يأتيك بلباس دافئ.

فرح الحارس بوعد الملك، ولكن ما إن دخل الملك قصره حتى نسي وعده.

وفي الصباح كان الحارس العجوز قد فارق الحياة وإلى جانبه ورقة كتب عليها بخط مرتجف: أيها الملك، كنت أتحمَّل البرد كل ليلة صامداً، ولكن وعدك لي بالملابس الدافئة سلب مني قوتي وقتلني...

لقد مات الحارس، كما يبدو، من دون سبب فيزيائي واضح أدى إلى وهنه وذوْيه، فالبرد مازال كما كان، ولباسه هو لباسه الأول المعتاد، وسلامته الجسدية لم يطرأ عليها طارئ يذكر.

فما الذي حدث حقاً حتى تداعت روح الرجل وجسمه، وتلاشت قدرته على تحمل البرد؟

وهل لكلمة وعد من الملك أن تسلب القوة من الحارس وتمحو برنامج التحمل في جسمه؟

وكيف يمكن للبرودة (أو السخونة) إن كانت من طبيعة الأشياء حقاً، أن تكون باردة ومحتملة في حين، وقارسة وقاتلة في حين آخر على الرغم من بقائها كما هي دونما تغيير؟

الحرارة فيزيائياً وبيولوجياً



الحرارة، من وجهة النظر الفيزيائية، هي مقياس لمتوسط الطاقة الحركية للجزيئات المتحركة المكونة للجسم حاراً كان أم بارداً أم معتدلاً، فالماء إذا سخن ازدادت حركات جزيئاته وسرعاتها، أما تبريده فيقلل من متوسط حركات الجزيئات وطاقاتها، لذا تكاد أن تتوقف الجزيئات عندما يتجمد الماء. وهي تشير (أي الحرارة)، من جهة أخرى، إلى انتقال الطاقة من الجسم ذي درجة الحرارة الأعلى إلى الجسم ذي درجة الحرارة الأخفض.

والمواد المتاحة في الطبيعة يتباين بعضها عن بعضها الآخر بسعاته الحرارية ودرجات ناقليته للحرارة، فالماء سعته الحرارية أكبر من السعة الحرارية للمعادن، أي إنَّ كمية الطاقة اللازمة لتسخين غرام واحد من الماء أكبر من الكمية اللازمة لتسخين غرام واحد من المعدن، ولهذا تتسخن المعادن أسرع من الماء ومن معظم السوائل والأخشاب، في حين أن ناقلية المعدن للحرارة أسرع منها لدى الماء، لذلك قد تحرق يدك إذا أمسكت صفيحة ألمنيوم حرارتها ٥٠ درجة بسبب السرعة الكبيرة في انتقال الحرارة من الصفيحة إلى اليد، ولا يحدث مثل ذلك إذا غمست يدك بسرعة في ماء حرارته ٥٠ درجة، وبالمقارنة مع ذلك قد لا تشعر بأي سخونة مطلقاً إذا مسكت قطعة من الصوف الصخري حرارته ٥٠درجة أو أكثر، وللعلة نفسها أيضاً تفرش البيوت شتاء بالسجاجيد والبُسُط، إذ تكون موصليتها الحرارية منخفضة كثيراً عن تلك الخاصة بالبلاط (والبورسلان)، في حين نفعل عكس ذلك في الصيف.

أما الشعور بالحرارة والبرودة، من وجهة النظر العصبية البيولوجية، فهو مختلف إلى حد بعيد عما عليه الحال في النظرة الفيزيائية، فالجلد يشتمل على نهايات عصبية محددة تُستثار بالبرودة والدفء، فما يستثيرها البرد هي نهايات عصبية من نمطين: ألياف عصبية من نمط A δ (نوَيع) دلتا مغمدة بطبقة رقيقة عازلة، وألياف أخرى من النمط C عارية غير مغمدة، وتبلغ هذه الألياف مجتمعةً عشرة أضعاف تقريباً من عدد المستقبلات المتحسسة للدفء. أما الألياف التي تتحسس الدفء والسخونة، فهي من نمط ألياف C فحسب.

ويحصل تفعيل مستقبلات الدفء والبرودة لا من حيث التأثير الفيزيائي المباشر للحرارة في تلك النهايات العصبية، بل من حيث تأثيرها في معدل وسرعة الاستقلاب وفي التفاعلات الكيميائية داخل الخلوية في تلك النهايات، وهذا ما يفضي إلى تفعيل كيميائي فيها، فيحدث لها دخول أيونات الصوديوم والكالسيوم إليها وخروج أيونات أخرى كالبوتاسيوم منها فتتشكل كهرباء بسيطة تسافر من تلك النهايات وتصل عبر محطات كثيرة إلى الدماغ، ثم يقوم الدماغ بترجمة تلك الإشارات الكهربية إلى الإحساس بالبرودة أو الحرارة. والملاحظ في هذه السيرورة الكيميائية أن إحداثها سواء تمّ بفعل الحرارة أم بفعل جزيئات كيميائية يقود إلى التفاعلات نفسها وإحداث الدفعة الكهربية عينها في تلك النهايات، وهو ما ينتهي في آخر المطاف في الدماغ إلى إدراك البرودة أو الدفء، وبكلمات أخرى، يمكننا نظرياً أو حتى بالخبرة الفعلية، الشعور بالدفء أو البرودة في حال تعرض الجسم لهما بذاتهما، أو من دونهما وذلك بإحداث تلك التفاعلات بوساطة مواد أخرى.

الكابسيسِن والمنثول

يسمى البروتين العصبي الذي يتحسس السخونة والأجسام الحارة في النهايات العصبية بالمستقبلة TRPV1 وهي توجد بنحو أساسي على الألياف المخصوصة بالدفء، في حين أن البروتين الذي يستقبل تأثير البرودة والأجسام الباردة يدعى المستقبلة TRPM8، وهي تنتشر على الألياف العصبية التي تستثار بالبرودة.

ولكن اللافت للانتباه، والمثير للدهشة هو أن كلا المستقبلتين يمكن أن تستثار بمواد لا علاقة لها بالبرودة أو السخونة، وينتج من ذلك التفعيل إدراك للبرودة أو الدفء بحسب تلك المادة المثيرة. فعلى سبيل المثال، يشيع بين سكان المناطق الحارة تناول البهارات الحرِّيفة والفلفل والفليفلة الحادة الحِريفة، بوصفها منكهات أو مثيرات ومعززات لشهية الأكل، وبعض من الفلفل حادٌّ، وحريف إلى حد لا يُحتمل، فقد يشعر آكله أن ناراً موقدة لاهبة تتأجج في فمه وعلى شفتيه، ولو صادف أن وضع إصبعه الملطخ بالفلفل على خده أو جفنه لتتطاير شرر اللهيب واتقد الجمر في تلك الناحية. والسؤال المناسب هنا: هل حقاً ثمة ارتفاع في الحرارة حاصل في تلك المناطق من جراء تناول الفلفل أو التلامس معه؟ وإذا لم يكن ذلك كذلك، فما علة الإحساس العنيف باللهيب وارتفاع الحرارة في تلك الناحية إضافة إلى التعرق المرافق لها الذي قد يعم الجسم كله؟

وبالمقابل، يُحدِث النعناع عند استخدامه من خلال بعض المرطبات الجلدية أو تناوله نيئاً أو بوساطة علكة منكهة به، يحدث إحساساً رائعاً بالابتراد والانتعاش، فيشعر الشخص أن تجويف فمه قد ابترد وازداد انتعاشاً وكذلك هو الأمر أيضاً عند تطبيقه على الجلد. وههنا، هل انخفضت درجة الحرارة في الفم أو الجلد فعلاً؟ أو أن ذلك خدعة حسية إدراكية يلعبها الدماغ لكي يبرد من حمى النفس والجسد، فيصمتان؟

إنه لأمر مريك أن تبترد من غير برد، وأن تحترَّ وتلتهب شفتاك من غير حر ولا نار، فأنت لا تتخيل أو تتوهم هذه الأحاسيس، بل هي واقع حاصل تختبره حواسك وتبتئس أو تنتعش له نفسك، ويقرُّ عقلك وفكرك بذلك ويثبته. وقد يكون مفتاح باب الخروج من هذال الإرباك هو بالعودة إلى مستقبلات البرودة والسخونة في الألياف العصبية الانتهائية المنتشرة في الجلد وبنى أخرى.

يتفعل مستقبل أو مُحِسُّ السخونة عبر التعرض لحرارة مرتفعة أو بوساطة مركب الكابسيسِن Capsaicin وهو المادة المسؤولة عن الطعم الحرِّيف الحاد للفلفل، وفي كلتا الحالتين يفسر الدماغ الرسالة العصبية الناتجة على أنها تعرُّض لدرجة حرارة مرتفعة، ولهذا نشعر بلهيب ونار واحتراق في الفم والشفتين أو في أي مكان آخر تعرض للتلامس مع الفلفل الحريف، ويشرع الجسم والوجه والجبين بالتعرق والاحتقان بوصفهما رد فعل اعتيادي وآلي تجاه التعرض للسخونة والحرارة المرتفعة مثلما يحدث للواحد منا عندما يكون في يوم مشمس قائظ. وفي الواقع، لم يحصل أيُّ ارتفاع في درجة حرارة الفم أو الشفتين ويمكن تأكيد ذلك بقياس الحرارة داخل الفم بوساطة مقياس الحرارة العادي. وتشبه هذه السيرورة بشقيها - الكابسيسن والتعرض للحرارة المرتفعة الفعلية - قيامك بكتابة رسالة واحدة مرة بالقلم الأخضر (مقام الاستثارة بالكابسيسن) ومرة أخرى بالقلم الأحمر (مقام الاستثارة بالسخونة الواقعية)، وهذا لا يغير من أمر الرسالة شيئاً من حيث محتواها ومعناها (الإحساس بالاحترار).

والنتيجة: لقد احتال الدماغ على الجسد وأوهمه بالتعرض للنار أو السخونة عبر مادة الكابسيسين، وجعله يرتكس لها وكأنها مادة حارة وحارقة.

أما محِس أو مستقبلة البرودة فيتفعل بالتعرض للبرودة أو عبر مواد أخرى، ومن بينها وأهمها مادة المنثول Menthol التي تتآثر مع المسقبلة، وتوجد أعظم ما توجد مادة المنثول في النعناع، وهذا يُظهر لنا لماذا يحصل الشعور بالابتراد والانتعاش عند التعرض لمواد يكون

المنثـــول أو النعنـــاع أحد مكوناتها، ومن دون أن تنخفض الحرارة في ذلك الجزء المحدد من الجسد.

والنتيجة: لقد خدع الدماغُ الجسدَ مرة ثانية وأوهمه أنّه يتعرض للبرودة وذلك من خلال مادة المنثول التي قامت مقام البرودة وأفضت إلى أثرها الإدراكي بالابتراد دون أن تكون هي بذاتها مادة باردة.

ومن وجه آخر، لو وضـــعتَ مقياس حرارة في مركز إدراك الحرارة في الدماغ وكشـــفتَ عن درجة الحرارة فيه عند تعرض الجســـم لملامســـة مادة حارة أو باردة، ستجد أنها ثابتة في جميع الأحوال، هذا علاوة على أن الإشارة الكهربية في الأعصاب أو في الدماغ ليست بالحارة ولا الباردة بذاتها، فهي شِـــبه الإشـــارة الكهربية الواردة من العين أو الأذن من حيث الطبيعـــة الكهربية العصـــبية. ومن جهة اليد، فهي لا تشـــعر وحدها وبذاتهـــا بالحرارة أو البرودة من دون اتصـــالها بالدمـــاغ... فأين البرودة أو الســـخونة إذن؟ فلا هي في الدماغ فنقيسها، ولا هي في اليد فنكشفها، وبالطبع لا يمكننا القول إن البرودة في الماء، لأن الماء ليس حاراً ولا بارداً بالنســـبة إلى ذاته أو بذاته، فارتفاع حرارته أو انخفاضـــها على مقياس الحرارة لا يكافئ قولنا إنه حار أو بارد، لأن الحار والبارد صفتان من جهة الإحساس، فهما مجرد إحساســـين مدركيـــن في الذات المدركة لا في موضـــوع الإدراك، ودليل ذلك هو أن الإدراك الحســـي بالاحترار والابتراد الناتجين من التعرض للكابسيسِن والمنثول هو إدراك حسي ناجم عن موضوعَي إدراكٍ ليسا بالحارين ولا الباردين.

الحمى والقُشَعْريرة

من الأعراض المميزة للإحســـاس بالبرودة الشـــديدة إبّان المكوث في بيئة باردة، القُشَـــعْرِيرة والارتجافات والارتعاشـــات الحاصـــلة في عضلات الجســـم، بوصـــفها رد فعل آلي لا إرادي تجاه تعرضـــ الجســـم للبـــرد. والمؤكد أن كل واحد منا قـــد عانى يوماً ما من حمـــى ميكروبية رافقتها قشعريرة ورِعدة وإحساس بالبرودة الشديدة، وقد تجلت بارتعاشات وارتجافات في عضلات الجسم واصطكاك الأسنان وبرودة الأطراف ونقص التعرق واحتياج إلى زيادة التلّحف بالأردية والأغطية.

والمفارقة هنا: أن درجة حرارة المصاب تكون إبّان ذلك مرتفعةً ارتفاعاً موضوعياً حقاً، وكما يقال: المريض يغلي، لكن إحساسه بالبرودة ينهشه، ومعاناته من الرِّعدة والقشعريرة تتلفه.

ويعود سبب التعارض وعدم الاتساق هنا - برودة مرافقة للحمى - إلى أن الجسم يستوجب ارتفاعاً في درجة حرارته حتى تتعزز دفاعاته المناعية بمواجهة الفيروسات والبكتيريا الغازية، لذا يقوم مركز ضبط الحرارة القابع في الدماغ برفع نقطة تثبيت الحرارة (نقطة التثبيت هي درجة الحرارة الطبيعية التي يستلزمها الجسم للقيام بوظائفه على أمثل وجه، وهي عادة ٣٧ درجة مئوية) من ٣٧ إلى ٣٩ درجة مثلاً، بمعنى أنه يقول للجسم إن درجة حرارتك الطبيعية يجب أن تكون ٣٩ بدلاً من ٣٧ درجة، وهي الآن منخفضة، وبما أن حرارة الجسم الاعتيادية قبل الحمى كانت ٣٧ درجة، فسيشعر المريض عند هذه الدرجة بالبرد، كما لو أنه تعرض لبرد حقيقي، فيقوم بتوليد الحرارة وتشغيل التدفئة الداخلية، وذلك بوساطة سيرورات كثيرة: منها الارتعاش والارتجاف الناتجان من تقلص العضلات وانبساطها ليزداد معدل الاستقلاب فيها مع ازدياد استهلاكها للسكر والغليكوجين وحرقهما، فترتفع بذلك درجة حرارة الجسم، وبالنتيجة يكابد الجسم شعوراً زائفاً بالبرد واستجابة فعلية فيه برفع معدل الاستقلاب وزيادة الطاقة الحرارية، ومن ثم حصول الحمى.

وما نلاحظه في الحمى، أن الدماغ قام بخداع الجسم موهماً إياه أن تدفئته وحرارته منخفضتان وعليه أن يعمل على توليد حرارة داخلية لبلوغ درجة الحرارة الطبيعية الجديدة للجسم. ولكن بالتدقيق الأعمق يظهر أن الدماغ لم يكتفِ بخداع الجسم وحده، بل استطال في لعبته إلى الوعي حتى جعله مخدوعاً بما فيه، فبدلاً من الشعور بالاحترار الفعلي وفاقاً لما يتم في الجسم، يشعر المحموم شعوراً غامراً بالبرودة والتثلج. وإذا كان ثمة منفعة تطورية من هذا الشعور بالبرودة، فهو دفع المريض إلى تدفئة نفسه من خلال وضع الأغطية والأردية عليه كي يساعد في رفع درجة حرارة جسمه والحؤول دون تبددها، وهي بالعموم منفعة جزئية كان يمكن أن تكون غير واعية.

يمكننا إيجاز كل ما سبق ذكره بعبارتين؛ أُولاهما: يرتكس الدماغ للدفء والبرودة الفعليين بطريقة تشبه ارتكاسه للكابسيسن والمنثول، وفي كلتا الحالتين ينتج وعي حسي بالاحترار والابتراد، مع التذكير أن الكابسيسن ليس بالحار، ولا المنثول بالبارد. وثانيتهما: يمكن للدماغ - في الحمى والقشعريرة - أن يخدع الوعي ويجعله يقاسي البرد ويكابده في حين يكون الجسم يتلظى بلهيب الحمى وبلواها.

إن مثل هذه التقارير تمثل تحدياً صادماً للفهم الاعتيادي لمسألة الإدراك الحسي للدفء والبرودة وبالقدر نفسه أيضاً بالنسبة إلى المدركات الحسية الأخرى من مسموعات ومشمومات ومرئيات ومحسوسات جسدية، وذلك من حيث مطابقة الوعي الحسي للموضوع المحسوس، إذ يمكننا المجازفة والقول إنَّ الدماغ ينتج واقعاً افتراضياً نختبره بوعينا، ويكون هذا الواقع إنسانياً ومخصوصاً بالوعي البشري، وقد يحاكي في قليل أو كثير الواقع الموضوعي؛ فالاحترار والابتراد من شؤون الوعي وليس بالضرورة أن يكون ما يثيرهما حاراً أو بارداً، وهذا يفضي إلى أن شؤون الواقع الفعلي قد تكون حيادية من حيث السخونة والبرودة، بمعنى أنها ليست بالحارة أو الباردة إنما هي موجودة وحسب.

وجملة القول: إن الاحترار والابتراد كيفيتان ذاتيتان تلونان الوعي الإدراكي بهما من غير أن تكونا صفتين تختصان بالأشياء وموضوعات الإدراك، فموضوعات العالم ليست بالحارة أو الباردة في ذواتها، بل هي كذلك في وعينا وخبراتنا الإدراكية وحسب، ولهذه العلة مات الحارس المسكون بوعد الملك الذي افتتحنا به المقال، فالبرد الذي يتعرض له الحارس لم يتغير، إنما تغيرت كيفية الابتراد في وعيه فازداد برده الداخلي إلى الحد الذي حطم به قدرته على تحمله وأوهن قواه حتى خارت في آخر المطاف واستسلمت لبرودة الموت.

من قتل تولستوي؟

إليف باتيومان[1]

ترجمة: رنيم زكريا بركات



عقد المؤتمر الدولي عن تولستوي مدّة أربعة أيام على أرض ياسنايا بوليانا: المنزل الذي ولد فيه تولستوي وقضى معظم أيام حياته، وكتب فيه رواية «الحرب والسلم» و«آنّا كارنينا» ودفن فيه.

في الصيف بعدما أنهيت سنتي الرابعة في ستانفورد، ألقيت جزءاً من أطروحتي في هذا المؤتمر، وقد منح القسم الذي أدرس فيه نوعين من تعويض السفر الدولي في ذلك الوقت: ١٠٠٠ دولار مقابل إلقاء ورقة بحثية في المؤتمر، و٢٥٠٠ دولار لتقديم بحث في هذا الحقل، وقد اخترت الصنف الأول، لكن أضيف إلي ١٥٠٠ دولار لخطورة الموضوع الذي سأتحدث عنه. فقد قررت الشروع في كتابة مادة بحثية ميدانية، وكان هناك بكل تأكيد شيء من الغموض في هذه المادة يمكن حله في منزل تولستوي فحسب.

ركبت دراجتي تحت أشعة الشمس الحارقة متوجها إلى المكتبة، قضيت هناك ساعات كثيرة في مقصورة الكتب المكيّفة والمضاءة جيداً، مع نسخة من كتاب تولستوي ذي السبعمئة

صفحة لهنري تروبات. قرأت الفصول الأخيرة باهتمام مركز، «العهد والوصية الأخيرة» و«والهروب» بعد ذلك بحثت في الأطروحة عن النباتات المسمومة وتصفحتها خارج جناح المقهى. ورجعت أخيراً إلى الداخل وبدأت العمل على جهازي المحمول.

كتبت: «توفي تولستوي في شهر تشرين الثاني من عام (١٩١٠م) في محطة قطار نائية في «أستابوفو» في ظروف أقل ما يمكن أن يقال عنها إنّها غريبة، إنما تم استيعاب غرابة هذه الظروف على الفور في السياق الأوسع لحياة تولستوي وعمله. فمن كان يتوقع – بعد كل هذا– أن يسقط مؤلف كتاب «موت إيفان إيليتش» ميتاً بهدوء في زاوية مظلمة؟ ومن ثمَّ عدّت وفاته أمراً مسلماً به ، لكنه في الواقع أمر يستحق المعاينة الدقيقة».

وقد سررت بفرضيتي التي عنونتها «هل مات تولستوي في ظروف طبيعية، أو أنه مات مقتولاً؟ التحقيق القضائي تضمن مسحاً تاريخياً لكل الأفراد الذين شجّعوا وهيَّؤوا الفرص للتأثير على موت تولستوي».

كان تولستوي الشخصية العامة الأكثر جدليةً في روسيا، ويستحيل ألا يكون له أعداء أقوياء. فقد كتب في عام (١٨٩٧م) قائلاً: «المزيد من الرسائل تهدد حياتي». حدث هذا حين أثار دفاعه عن طائفة الدوخوبورز[٢] احتجاجات الكنيسة الأرثوذكسية والقيصر نيقولاي، الذي أمر الشرطة السرية بتتبع تولستوي.

كما هو الحال في أحايين كثيرة، لم يكن أعداء تولستوي أكثر إثارةً للقلق من أصدقائه المزعومين، على سبيل المثال الحجيج الذين احتشدوا في ياسنايا بوليانا: الحشد المتقلّب من الفلاسفة والمنحرفين، والأشرار، الذين قال عنهم الموظفون المحليون إنّهم «القوى الظلامية، الشخصيات الضالة من مدمني المورفين وكاتب الدليل الرياضي للمسيحية، والرجل السويدي السبعيني حافي القدمين، الذي أوصى ببساطة الألبسة المخيطة ثم أُبعد في نهاية المطاف لأنه «أول من خرج عن الاحتشام، والعجوز المؤمن الأعمى الذي تقفّى وقع خطوات تولستوي، صارخاً: يا له من كذّاب! يا له من منافق!».

في هذه الأثناء، كانت وصية تولستوي موضوع الخلاف المرير بين أفراد العائلة...

حين أخبرت الأستاذة المشرفة عن فرضيتي أنَّ «تولستوي مات مقتولاً» ضحكت ضحكة طويلة وقالت لي أنت أكثر طالبة مسليّة عندي، لقد توفي الرجل وهو في سن الثانية والثمانين وقد أصيب بسكتة دماغية!»

أوضحت لها بجَلَد، «ذلك بالضبط ما جعلها جريمة تامة».

القسم لم يكن مقتنعاً، لكنهم منحوني بكل الأحوال ألف دولار لتقديم ورقتي في المؤتمر.

في يوم سفري إلى موسكو تأخرت عن المطار، وأُغلق مكتب تفتيش الحقائب، وعلى الرغم من السماح لي بدخول الطائرة في نهاية المطاف إلا أن حقيبتي بقيت في المطار واختفت بعد ذلك بشكل كامل من نظام الاستعلام لشركة أيروفلوت. السفر جواً أشبه بالموت: كل شيء يؤخذ منك، وبسبب عدم وجود سوق للملابس في ياسنايا بوليانا، كنت مجبرة على ارتداء الملابس نفسها مدّة أربعة أيام في المؤتمر: الصندل، وبنطال قصير، وقميص فانيلا.

تمنيت النوم وأنا على متن الطائرة، تمنيت لو ارتديت ملابسي. بعض الباحثين الدوليين في ميدان تولستوي ظنوا أنني من جمعية أصدقاء تولستوي – وبما أنني شبيهة بـ«تولستوي وأتباعه»، فقد أخذت عهداً أن أتجول بالصندل وألبس القميص الفلاحي نفسه طوال الليل النهار. كان عدد الباحثين الدوليين في مؤتمر تولستوي نحو خمسة وعشرين مشاركاً. كنا نتجول معاً في أثناء الاستراحة بين الجلسات في منزل تولستوي وفي حديقته، جلسنا على المقعد المفضل عنده، وأعجبنا بخلايا النحل، وأعجبنا بالكوخ المفضل لديه، وتجنبنا سلالة الإوز الشرس التي كان يفضلها: إحدى هذه المخلوقات الوحشية عضّت المتخصص في علم الدلالة.

كنت أتصل بشركة إيرفلوت كل صباح أسأل عن حقيبتي. يتنهد الموظف قائلاً: «أوه، أهذا أنت». نعم، هو ذا طلبك عندي. العنوان: ياسنايا بوليانا، منزل تولستوي. عندما نجد الحقيبة سوف نرسلها إليك. ثم هل أنت على علم بعبارتنا الروسية «**تكيّف مع الحالة الجديدة دون تذمر؟**».

في صباح اليوم الأول من النقاشات، قدَّم باحث ماليفيتش ورقة حول مهاجمة تولستوي للمعتقدات التقليدية والمستطيل الأحمر لماليفيتش. وقال: إنَّ نيقولاي روزتوف هو المستطيل الأحمر، وأمضى ما تبقى من اليوم جالساً يخبئ رأسه بين يديه يشعر بألم شديد. وجاءت بعده مؤرخة روسية عملاقة، تلبس ثوباً فضياً فضفاضاً تشرح لنا مسهبة عن دراسة جديدة أعدَّتها حول المتغيرات المبكرة في رواية «الحرب والسلام»، وقد استقرت نظراتها على مسافة متوسطة دون أن تستشهد بأيّ مذكرة، غلب على كلامها اللغة الاحتفالية، واللهجة شبه التصريحية، كأنها تقترح علينا أن نشرب نخبها لساعة كاملة.

وعندما أوشكت أن تنهي كلامها وتجلس رجعت تعتلي المنبر لتضيف: «سوف نسمع مزيداً من هذه الأوراق الممتعة يوم الخميس!... إذ بقينا على قيد الحياة». كان من المألوف لدى باحثي تولستوي الدوليين صياغة أيّ عبارة تخص المستقبل بهذه الكلمات التي تخلي عنهم المسؤولية: حسب ما جاء في مذكرات تولستوي الأخيرة. وبعد عام (١٨٨١م)، عام التجديد الديني لديه غيّر تولستوي من عادة إنهاء كل باب في مذكرته بخطته لليوم التالي: فقد كتب اليوم ببساطة العبارة الآتية: «لو بقيت على قيد الحياة». وخطر على بالي من وقتها أن تولستوي منذ عام (١٨٨١م) بدأ يدرك أنّه ربما يُقتل.

في أثناء هذا التحول قرر تولستوي أن يتخلى عن كل حقوق النشر «للناس». هذا القرار وضعه في صراع حتى الموت مع زوجته سونيا، التي كانت تدير الشؤون المالية المنزلية والتي أنجبت لتولستوي ثلاثة عشر طفلاً على مدار السنين. في النهاية ترك تولستوي لسونيا حقوق نشر أعماله التي صدرت قبل عام (١٨٨١م)، وحوّل ما تبقى من حقوق النشر لأحد أعضاء «قوى الظلام» فلاديمير تشيرتكوف، الأرستقراطي الذي تحول إلى تولستوي ويحمل في اسمه الكلمة الروسية (chert) وتعني الشيطان.

تشيرتكوف هذا العقائدي المخادع الذي عرف بـ«لامبالاته الشديده تجاه الحالات الإنسانية الطارئة»، جعل من مهمته جعل حياة تولستوي وأعماله تتوافق مع المذهب التولستوي، فقد أصبح مرافق تولستوي الدائم، وأصبح المحرر لكل كتاباته الجديدة، بما في ذلك المذكرات التي تناولت حياة الزوجية لتولستوي بتفاصيلها الدقيقة. لم تغفر سونيا لزوجها هذه الوصية أبداً. بدأت عائلة تولستوي بالاقتتال طوال الليل، صياحهم وعويلهم يهزّ جدران المنزل. رفع تولستوي صوته قائلاً إنّه سيهرب إلى أمريكا، ووصل صراخ سونيا إلى الحديقة، وهددت بالانتحار، وبحسب ما أورده سكرتير تولستوي فقد نجح تشيرتكوف في خطته: حقق هدفه في «تدمير زوجة تولستوي أخلاقياً ليسيطر على مخطوطاته»، كتب تولستوي في أثناء هذه المدّة العاصفة من زواجه سوناتة لكروتزر، الرواية القصيرة التي تصور زوجاً يشبه تولستوي يقتل زوجته التي تشبه سونيا بطريقة وحشية. فأي شخص يتحرى الغدر في موت تولستوي سيجد ضالته في سوناته لكروتزر.

في ذلك المساء، في مسكن الأكاديميين، دخلتُ شرفتي وأشعلتُ سيجارة. بعد دقائق قليلة، فُتح باب الشرفة المجاور، كانت الشرفات قريبة جداً من بعضها، فلا يفصل (الدربزونات)

عن بعضها سوى عشر بوصات من الفضاء المعتم. خرجت امرأة مسنة إلى الشرفة وتسمرت في مكانها، تحدّق بشدة في الأفق، كانت على ما يبدو تحلّق بأفكارها الخاصة عن تولستوي. التفتت إلي فجأة وقالت: «هل لك أن تعطيني ولّاعة؟».

أخرجتُ علبة كبريت من جيبي، أشعلت عوداً وأعطيته لها وهي على شرفتها. اتكأت وأشعلت سيجارة «كنت لايت» وبدأت تنفث. قررتُ أن أستغل هذه اللحظة من التواصل الإنساني لأسألها عن الشامبو. (لم يكن هناك شامبو في حمامات الأكاديميين، وما لدي أضعته في مكان ما في حقيبتي).

عندما ذكرت الشامبو شعرت كأن عاطفة قوية اجتاحت وجه تلك المرأة العجوز. هل هي الخوف؟ هل هي الإزعاج؟ هل هي الكراهية؟ واسيت نفسي أنني منحتها فرصة «تكيّف نفسها مع الحالة الجديدة دون تذمر». قالت جارتي مستسلمة «لحظة فحسب»، كأنها قرأت ما يجول بخاطري. وضعتْ سيجارتها على مرمدة سجائر زجاجية، تصاعد منها خيط من الدخان في ليل ساكن لا هواء فيه. دخلت غرفتي مسرعة فوجدت علبة الشامبو، وقد اختارت تلك العجوز إبريقاً خزفياً وضعتْ عليه صورة البوابات البيضاء التاريخية لياسنايا بوليانا. تحت الصورة كتب اقتباس من ليو تولستوي يبين فيه كم هو عاجز عن تخيّل روسيا من دون ياسنايا بوليانا. حملتُ الإبريق من صدعه الضيق، وصبّتْ جارتي بعضاً من السائل الرغوي من زجاجة بلاستيكية صغيرة. أدركت وقتها أنني أشاركها ما تبقى لديها من قطرات الشامبو، التي خلطتها بالماء لتكفيها مدّة أطول. شكرتها بحرارة عندما عرفت ذلك. وردت عليّ بإيماءة جليلة. وساد صمت بيننا للحظات.

سألتني أخيراً: «هل لديك قطط أو كلاب؟ قلت لها: لا. وأنت؟»

«في موسكو، عندي قطة عجيبة».

بدأت آمي ماندلكير ببحثها المعروف «تأطير آنا كارنينا»: ليس هناك قطط في منزل تولستوي في ياسنايا بوليانا تتلوى أو تلتف على نفسها تحت بقع مشمسة لتحميه من تفشي الأوبئة، وبدلاً من علائم القطط الأليفة التي كنا نتوقعها ... هناك الأفاعي... فزوجة تولستوي صوفيا أندرييفنا (سونيا) التي تخاف القطط تبنت هذا النوع من الثعابين في البيت للتخلص من القوارض.

تأملت هذه السطور في صباح اليوم التالي من النقاشات، فقد أحصيت ما مجموعه أربع قطط داخل غرفة المؤتمر. وقيل ذلك بإنصاف إلى أيمي ماندلكير: أنت لا تستطيعين اتهام ياسنايا

بوليانـــا بحاجتها إلى الأفاعي. في وجبة الإفطار وصـــف أحـــد المؤرخين تجربته في البحث عن الملاحظات الهامشية التي كتبها تولستوي على كتب كانط: «لقد رأى ثعباناً هناك في الأرشيف».

سأل أحدهم: هل هناك أي ملاحظات هامشية مفيدة؟

قال المؤرخ: «لا. لم يكتب تولستوي أي شيء في الهوامش مطلقاً». صمت قليلاً ثم أضاف إضافة المنتصر: «بل كانت الكتب مفتوحة على صفحات بعينها!».

«عجباً؟».

«نعم! من الواضح، تلك كانت صفحات تولستوي المفضلة!».

الجلســة الصباحية خصصت لإجراء مقارنة بين تولستوي وروسو. حاولت التركيز، لكنني لم أستطع الكف عن التفكير بالأفاعي. هل يمكن أن يكون تولستوي قد قتل بنوع من السم؟

بدأت المتحدثة الثانية قائلة: «يقول الناقد الفرنسي رولاند بارثيز إن الموضوع الأقل إنتاجية في النقد الأدبي هو الحوار بين المؤلفين. مع ذلك سأتحدث اليوم عن تولستوي وروسو».

تذكرت قصـــة شـــارلوك هولمز التي تتحدث عن «وريثة» في مدينة «ســيري» البريطانية وجدت في أثناء نوبة قاتلة وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة: «إنها العصابة(٣)! العصابة الرقطاء!» وقد افترض الدكتور واتســون أنها قتلت على يد عصـــابة الغجر التي كانت تقيم على الأرض التي تمتلكها هذه الوريثة، كانوا يلبسون مناديل منقطة. لكن واتسون كان مخطئاً. فقد أشارت كلمات الوريثة بدقة إلى ثعبان هندي مرقط نادر دسّـــه زوج أمها الشـــرير في غرفة نومها من خلال عمود التهوية.

كلمات الوريثة المحتضـــرة، «العصابة الرقطاء» تمثل إحدى الحالات المبكرة لحل «اللغز» في الروايات البوليسية، فاللغز مؤشرٌ ذو دلالات كثيرة: عصابة الغجر، المنديل، الثعبان. لكن تســـاءلتُ بصوت خفيض: إذا كانت «العصابة المبقعة» هي اللغز، ماذا تكون الأفعى؟ ارتفعت الضوضـــاء هناك وارتعدتْ واقفة على قدميها، صفق باحثو تولستوي. أنهتْ المتحدثة الثانية حديثها ودفعت بالميكرفون الموجود على طاولة المؤتمر إلى جارها.

كان «الهواء» العنصر الأكثر أهمية في الطبيعة لكل من تولستوي وروسو.

مشـــيت في أزقة ياســـنايا بوليانا التي اصـــطفت على جانبيها أشـــجار البتولا أبحث عن الألغاز. كانت الأفاعي تســـبح في البركة لتشـــكل نماذج متموجة. كل شـــيء هنا بدا أعجوبة.

الأفاعي هـــي متحف لموروث الأفاعي. الذباب يئز عبر الأجيال، أعلم أنهم يعرفونه، لكن لم يخبروني. مشـــيت على طول الطريق المتعرج إلى قبر تولســـتوي: كتلة عشـــبية، تشبه شجرة عيد الميلاد. حدقّت فيها مدّة ثلاث دقائق، ظننت أنها تتحرك. ثم جلست على مقعد بجانب منحلة تولســـتوي، لم يكن مقعد تولســـتوي المفضل، نظرت في ســـلة القمامة، كانت مملوءة بقشور الخيار وأعقاب السجائر.

على جذع شجرة في هذه الغابة الكثيفة وقّع تولستوي على وصيته السريّة عام (١٩٠٩م). وترك كل حقوق النشـــر في قبضة تشيرتكوف وفي قبضـــة ابنته الصغرى، ساشا، التولستوية المتحمسة. كان هذا الخوف الأكبر الذي انتاب سونيا مدّة طويلة -«أتريد أن تعطي كل حقوقك إلى تشيرتكوف وتترك أحفادك يموتون جوعاً!»- تصدت له من خلال برنامج تجسسي صارم، وعمل بوليســـي محلي. فقد أمضت ذات مرة مدّة الظهيرة مستلقية في خندق، ترقب بالنظار المدخل الذي يفضي إلى المنزل.

في ظهيرة يوم من أيام أيلول عام (١٩١٠م) ذهبت سونيا إلى مكتب تولستوي تحمل بيدها مسدس للأطفال وأطلقت كبســـولة على صورة تشيرتكوف، ثم قامت بتمزيقها وألقت بها في المرحاض. وحين دخل تولســـتوي الغرفة، أطلقت بمسدســـها مرة ثانية لتخيفه فحسب. وفي يوم آخر صرخت سونيا، «سأقتل تشيرتكوف! سأدسُّ له السمّ! إما أنا أو هو!».

في ظهيرة اليوم الثالث من شهر تشرين الأول، تعرض تولستوي لنوبة صحية. أصيب فكّاه بتشـــنجات، وكان يتلفظ بصوت أشبه بالخوار يشـــي بكلمات من مقالة كتبها عن الاشتراكية: إيمان... عقل... دين... دولة. ثم دخل في تشنجات عنيفة جداً يعجز عن كبحها ثلاثة رجال بالغين. بعد خمس حركات تشـــنجية سقط تولســـتوي نائماً. واستيقظ في صباح اليوم التالي ليبدو عليه التعافي.

بعد أيام قليلة، تلقى تولســـتوي رســـالة من تشيرتكوف حاولت ســـونيا قراءتها لكن رفض تولستوي أن تقرأها. غضبت سونيا وجددت اتهامها حول الوصية السرية. «كتب تولستوي عن ســـونيا» لم يخفق ســـلوكها في التعبير عن حبها لي فحسب، بل كان هدفها الواضح هو قتلي. هرب تولســـتوي إلى مكتبه وحاول صـــرف انتباهه بقراءة كتاب الأشقاء كارامازوف سأل: «أي من العائلتين كانت أكثر فظاعة كارامازوف أم تولستوي؟ من وجهة نظر تولستوي، كانت رواية الأشقاء كارامازوف ضد الفنية، ومصطنعة، ومتكلفة ولا علاقة لها بالقضايا الكبرى».

في الساعة الثالثة من صباح الثامن والعشرين من شهر تشرين الأول، استيقظ تولستوي على صوت سونيا وهي تعبث بجرارات مكتبه بقصد السرقة. تسارعت دقات قلبه وكانت القشة التي قصمت ظهر البعير، فقد غادر هذا الكاتب العظيم ياسنايا بوليانا قبل طلوع الشمس لسبب كان يراه وجيهاً وكان يحمل بيده كشّافاً. اصطحبه في هذه الرحلة طبيبه المدعو ماكوفيتسكي. في هذه الرحلة المتعبة التي استغرقت عشرين ساعة، وصلا إلى شاماردنو، حيث الراهبة ماريا شقيقة تولستوي تعيش هناك.

قرر تولستوي أن يقضي بقية حياته هنا، في كوخ مستأجر. لكن في اليوم التالي مباشرة انضمت إليه ساشا التي كانت مع الدكتور ماكوفيتسكي، وكانت مقتنعة والدكتور بوجوب هرب هذا الكاتب المحموم إلى القوقاز. في ٣١ تشرين الأول غادرت هذه المجموعة الصغيرة بعربة قطار من الفئة الثانية، تشتري تذاكرها من كل محطة تجنباً للملاحقة.

زادت الحمى عند تولستوي. ارتجف من البرد، وحين وصلا إلى أستابوفو، لم يعد تولستوي قادراً على السفر. أعدت له غرفة في بيت مدير المحطة. هنا أصبح تولستوي يعاني من الحمى، والهذيان والتشنجات وفقدان الوعي، وآلام شديدة في الرأس، وطنين في الأذن، وصعوبة في التنفس، وحازوقة، ونبض شاذ ومرتفع، وعطش شديد، وثقل في اللسان، وضياع، وفقدان الذاكرة.

أعلن تولستوي مراراً في أيامه الأخيرة أنه كتب شيئاً جديداً، وطلب أن يكتبوا ما سيملي عليهم، وكان إما أنه لا يتلفظ شيئاً أو يتلفظ مجموعة كلمات غير مفهومة. كان يطلب من ساشا أن تقرأ له ما قاله، غضب منها ذات مرة وبدأ يصارعها وقال لها: «ما الذي كتبته؟ صرخت: دعني أذهب: كيف تتجرأ أن تمسكني، دعني أذهب!».

كان تشخيص الدكتور ماكوفيتسكي أنه يعاني من التهاب رئوي.

وصلت سونيا إلى أستابوفو في الثاني من تشرين الثاني لم يسمح لها بالدخول إلى منزل مدير المحطة، وأقامت في عربة قطار قريبة. وقد قررت أنه إذا تعافى تولستوي وحاول الهروب إلى الخارج، فإنها ستدفع خمسة آلاف روبل لمخبر خاص يتقفّى أثره.

ساءت حالة تولستوي، كان يتنفس بصعوبة بالغة، يصدر أصوات أزيز مخيفة. نسي كيف يستخدم ساعة جيبه. في آخر مرحلة من وعيه، في السادس من تشرين الثاني، قال لبناته، «أنصحكن أن تتذكروا أن هناك كثيراً من الناس في هذا العالم تقف إلى جانب ليو تولستوي». وقد توفي جرّاء توقف تنفسه في السابع من تشرين الثاني.

في اليوم الثالث من مؤتمر تولستوي، قرأ أستاذ جامعي من ييل ورقة عن لعبة كرة المضرب. بدأ بالقول: «آنا كارنينا: يمثل تولستوي لعبة كرة المضرب في المروج ذات الأضواء المبهرة، آنا وفرونسكي يضربان عبثاً الكرة الصغيرة، وهما يقفان على حافة الهاوية الروحية والأخلاقية العملاقة». عندما كتب تولستوي ذلك المشهد، لم يسبق له أن لعب هذه اللعبة، ولا يعرف عنها أي شيء سوى أنها هواية إنكليزية. في عمر الثمانية والستين أخذ تولستوي المضرب وتعلم قواعد اللعبة. وسرعان ما أصبح مدمناً على هذه اللعبة.

أوضح الأستاذ الجامعي، الذي أعطاه شارباه وحاجباه المتحركان ذكورية القرن التاسع عشر: «ليس هناك كاتب كان عرضة لتناقضات كبيرة كما كان تولستوي»، فقد كان تولستوي يلعب كرة المضرب لمدة ثلاث ساعات يومياً طوال الصيف، فلا يمكن لأي منافس أن ينافس توقه الشديد للعب كرة المضرب، فقد تناوب ضيوفه وأطفاله على منازلته.

تساءل باحثو تولستوي الدوليين عن المبدأ الرياضي الذي كان يؤمن به تولستوي. كان عليه أن يعيش ليرى سن الخامسة والثمانين- والتسعين- والمئة عام!

كان تولستوي أيضاً في الستين من عمره عندما تعلم ركوب الدراجة. فقد أخذ درسه الأول بعد شهر من وفاة ابنه الذي كان محبوباً منه ومن زوجته سونيا، فقد قدمت له «جمعية موسكو لعشاق الدراجات» الدراجة والدروس التمهيدية. يمكن لأحدنا أن يتصور شعور سونيا فحسب وهي في حالة حداد على ابنها كيف تنظر إلى زوجها وهو يتمايل على الدراجة في ممرات الحديقة. وقد أشار تشيرتكوف في ذلك الوقت إلى «أن تولستوي تعلم ركوب الدراجة، ألا يتعارض هذا مع المثل العليا للمسيحية؟».

في آخر يوم من المناقشات، أخذت مكاني إلى منضدة طويلة وقرأت ورقتي حول الحبكة المضاعفة في «آنا كارنينا» وقد انتعلت الصندل ولبست الزي التولستوي. أنهيت الورقة بمقارنة قصيرة بين رواية تولستوي «ومغامرات أليس في بلاد العجائب»، هذه المقارنة بدت جدليّة للوهلة الأولى، ذلك أنني لم أكن قادرة على إثبات أن تولستوي قرأ «أليس في بلاد العجائب» في الوقت الذي كتب فيه «آنا كارنينا».

«حسناً، نُشرت رواية «أليس في بلاد العجائب» عام (١٨٦٥م)»، قلت: محاولة تجاهل الرومانسية التي كان يؤديها جوادان من سلالة خيول تولستوي خارج النافذة: «من المعروف أن تولستوي كان يحب أن تصله كل الكتب الإنكليزية الصادرة حديثاً عبر البريد».

قالت إحدى المؤرشفات: «لدى تولستوي نسخة من» أليس في بلاد العجائب «في مكتبته الخاصة».

عارض منظم المؤتمر: «لكنها إصــدار عام (١٨٩٣م)، وهي مهداة لابنته ساشا التي ولدت عام (١٨٨٤م)».

صــاح رجل عجــوز يجلس في مؤخرة الغرفة: «إذن، تولســتوي لم يقــرأ «أليس» في عام ١٨٧٣م)».

قالت المؤرشفة: «حسناً، وما يدريك. لربما قرأها في وقت مبكر، ثم اشترى نسخة جديدة ليعطيها إلى ساشا».

ردّ العجــوز قائلاً: «لربمــا هناك فطر ينمو في فمي، لكن وقتها لن يكون فمي، ســيكون حديقة بكاملها».

رفعت إحدى خبيرات روســو يدها وقالت: «إذا كانت آنا تمثل أليس، وليفين يمثل الأرنب الأبيض، فمن هو فرونسكي؟».

حاولت أن أوضــح أنني لا أقصــد أن ثمة تطابق في الشخصيات في «مغامرات أليس في بلاد العجائب» وآنا كارنينا.

حدقت فيَّ خبيرة روســو قائلة: «بكل الأحوال توصــلت إلى نتيجة أن أوبلونســكي هو من يقارن بالأرنب الأبيض – وليس ليفين». ثم عبســتْ مضــيفة: «إذن، هل فرونسكي هو الأرنب الأبيض؟».

صرخ أحدهم، «فرونسكي هو الماد هاتر(٤)!».

وقف منظم المؤتمر على قدميه وقال: «أعتقد أننا نســتطيع أن نكمل هذه المناقشة على طاولة (الشايط)».

على طاولة الشــاي المزدحمة جلســت بجانبي المؤرشــفة، التي ربتت كتفي وقالت: «أنا متأكدة أن تولســتوي قرأ «أليس في بلاد العجائب» قبل عام (١٨٧٣م). كما أخبرتنا الشــرطة اليوم أيضاً: «أن حقيبة ما استُلِمَت وهي موجودة لدى رجال الأمن».

وجهتنــي إلى منطقة الحراســة الأمنية، التي كانــت داخل أحد أبراج البوابة البيضــاء التاريخيــة لياســنايا بوليانا – البرج الذي رُســم على الإبريق (الكوز) واعتدت أن أضــع فيه

الشـــامبو. كان الكوز هو اللغز، فكما أُخفي مصـــنع كيبلير إيلف داخل شـــجرة جوفاء، كذلك مكتب الأمن بأكمله كان مخبأً داخل البوابة. كانت حقيبتي ملقاة تحت صورة مؤطرة لتولستوي بجانـــب إحدى الطـــاولات الفولاذية لأحد الموظفين، فقد وصـــلتّ منذ يومين، لكن لا يعرف الموظف لمن هذه الحقيبة. وقعتُ على اســـتمارة وســـحبت حقيبتي فـــوق الطحالب وجذور الأشـــجار عائداً إلى قاعة المؤتمر. كانت فرصـــة طيبة لي لأشـــاهد الأرض. كنت أبحث عن هيوسســـياموس نيجر، وهو نبات ســـام يعرف بالبنج أو نبات عنـــب الثعلب ذو الرائحة النتنة وينمو في أوراسيا الموطن الأصلي له.

يحتوي البنج على الأتروبين السام، الذي يرتبط تقريباً بكل أعراض تولستوي، بما في ذلك الحمى، العطش الحاد، الهذيان، الوهم، الضـــياع، نبض سريع. تشنجات، صعوبة في التنفس، العدوانية، عدم الاتســـاق، عدم القـــدرة على الكلام، فقدان الذاكرة، اضـــطراب في الرؤية، توقف في التنفس، وتوقف قلبيٌّ رئوي. والصـــفة المميزة للأتروبين الســـام «أنه يوســـع بؤبؤ العين ويحدث حساسية تجاه الضوء. لم يكن لدي أيُّ معلومات عن بؤبؤ العين لدى تولستوي، لكن مذكرات تشـــيرتكوف تضمنت ملاحظة ملهمة: «تولستوي- بحسب الدهشة التي أصابت أطباءه- استمر في إظهار علائم الوعي حتى النهاية... لكنه كان يصدُّ عن الضوء الذي يسلَّط على عينيه».

يمكن لأي أحد تقريباً أن يدس البنج في كأس شـــاي تولســـتوي (الذي شـــرب منه كميات كبيرة). تشيرتكوف على سبيل المثال، في الحفلة الموسيقية مع الدكتور ماكوفيتسكي. هذان النصيران، المتحمسان لتولستوي كان لديهما من الدافع ما يكفي: ماذا لو ندم تولستوي وغيَّر وصيته مرة ثانية؟

ماذا لو أنه خرف وضعف مؤخراً وناقض مبادئ التولستوية؟

كان لســـونيا، إضـــافة إلى الدافع، اهتمام معروف بالســـموم فقد كتبت في مذكراتها عام (١٩١٠م): «لقد قرأت كتاب فلورينسكي في الطب، لأرى ما هي تأثيرات الأفيون السام؟».

«أولاً الانفعال، ثم الســـبات. لا ترياق». ثم هناك أبناء تولســـتوي: كانت لدى الفتيات نزعة الوقوف إلى جانب تولســـتوي، أما الأبناء الذين كانوا بحاجة إلى النقود فقد وقفوا إلى جانب أمهم. في عام (١٩١٠م) تباهت ســـونيا أنها حتى إذا كتب تولســـتوي الوصـــية السرية، فإنها وأبناءها ســـيرمون بها عرض الحائط: «ســـنثبت أن تولستوي أصبح ضـــعيفاً في نهاية حياته

وتعرض إلى سلسلة من السكتات الدماغية... وسنثبت أنّه أُجبر على كتابة الوصية في لحظة من العجز العقلي».

قد تكون سونيا قد استخدمت الأتروبين لتزيد من آثار السكتة القلبية. وربما لم يكن لديها النية لقتل زوجها إنما تريد أن تضع أرضية للطعن في شرعية وصيته. لكن في أثناء هذيانه الناجم عن الأتروبين، شرع تولستوي في هروبه الغريب القاتل.

بعد وفاة تولستوي، حاولت سونيا مدعومةً بمعاش تقاعدي من القيصر محاربة ساشا وتشيرتكوف من أجل حقوق النشر، لكن وقف التاريخ في وجهها حين بدأت الحرب العالمية الأولى وجاء بعدها ثورة عام (١٩١٧م). وتوصلت سونيا وساشا إلى تفاهم بعد المجاعة التي ألمت بروسيا بين عامي (١٩١٨ -١٩١٩م). تستذكر ساشا من أمها في ذلك الوقت: بدت غير مبالية بالمال والبذخ وأشياء أخرى كانت تحبها كثيراً. «وقد اعترفت سونيا وهي على فراش الموت باعتراف غريب قالت فيه وهي تتنفس بصعوبة، تقاطعها نوبات من السعال: «أدرك أنني كنت السبب في وفاة والدك».

الهوامش

(١)- إليف باتومان: كاتبة وصحفية وأكاديمية أمريكية معاصرة، ولدت عام ١٩٧٧م، صاحبة رواية «الأبله»، التي وصلت في عام ٢٠١٨م إلى القائمة القصيرة لنيل جائزة بولتزر للرواية لعام ٢٠١٨م.

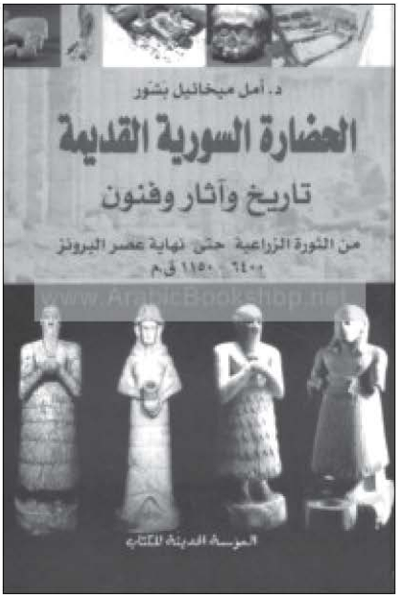
(٢)- الدوخوبورز: هم بدقة «مصارعو الأرواح»، وهم مجموعة متدينة من الفلاحين الروس يؤمنون بالمساواة والعمل السلمي والعبادة من خلال الصلوات، يرفضون الكتاب المقدس المكتوب برمته، لصالح هيئة المعرفة الشفهية التي تسمى «الكتاب الحي». وحين تعرضوا للاضطهاد لرفضهم القتال في الحرب الروسية التركية تبرع تولستوي بكل عائدات روايته «البعث» لتمويل هجرتهم إلى كندا عام ١٨٩٣م.

(٣)- جاءت كلمة band في النص وتعني كلمة عصابة، وشريط أيضاً، فهل كانت تقصد شريطاً مرقّطاً في إشارة إلى أفعى، أو أنها قصدت بها إلى العصابة الرقطاء التي تلبس المناديل المنقطة؟. المترجمة.

(٤)- الماد هاتر: شخصية قصصية في مغامرات أليس في بلاد العجائب. المترجمة.

مع الحضارة السورية القديمة

سمية اليونس



التاريـخ وروعته والتراث وجمالــه، يزدادان ألقاً بالحياة التي ترسـم لنـا الحقيقة وتبنـي للأجيال جسور الثقافة والمعرفة، فالحضارة السورية انتقلت بأفكارها النيرة لتسـجّل عبر الزمن على أحجارها الشـامخة في أرضـنا، كيف بدأ التاريخ والمراحل التـي مرَّ بها، والتطور الذي اسـتمر في ربوعنا من جيل إلى جيل، ومـن قرن إلى قرن، لتروي لنا رحلة الحضارة...

مع (الحضـارة السـورية القديمة)، تاريخ وآثار وفنون، من الثورة الزراعية حتى عصـر البرونز، من عام (٦٤٠٠-١١٥٠ق.م)، كتاب للدكتورة أمل ميخائيل بشور، صادر عن المؤسسة الحديثة للكتاب في لبنان، وقفـة مع التاريخ، وجولة مـع التقنيات الأثرية التي أظهرت التاريخ وكشـفت عن تطـور أنماط التفكير قديماً.

تضمن الكتاب البالغ عدد صفحاته /٤٨٠/ صفحة، معلومات قيمة عن تاريخنا وحضارتنا الممتدة آلاف السـنين قبل الميلاد وحتى الوقت الحاضر، ووزعت بدقة وموضوعية وبالأمانة العلمية هذه الأفكار التاريخية على بابين:

١. الباب الأول: سورية في عصور ما قبل التاريخ.

٢. الباب الثاني: سورية في العصور التاريخية -عصر البرونز.

وتضمن كل باب عدة فصول شرحت المؤلفة من خلالها المراحل التي مرت بها الحضارة السورية، وبدأت مقدمة الكتاب بأسلوب جميل، قالت: «في ظل ظروف قاسية تعيشها سورية، عكفـت على تتبع تاريخها الطويل في أبعاده الواسـع في مداه والمعقـد في تعداد ملامحه وقـد كُتب عن هذا التاريخ آلاف المؤلفات والأبحاث ونشـر عنه الآلاف من الوثائق المكتوبة والمادية المستقاة من الحفريات الأثرية ونتائجها» ثم تابعت: «لقد كشفت هذه الآثار عن رقي المجتمعات وتطور التقنيات والازدهار الاقتصادي، وكشفت عن أنماط التفكير والافتكار لدى الإنسان السوري وقدَّمت عملها إلى كل مواطن سوري ليتعرف حضارة بلاده»، (ص١١).

ونبدأ جولتنا السـريعة للمراحل التاريخية المتعددة عبر مئات الآلاف من السنين وصولاً إلى الاستقرار ثم التحضر.

وتقول باختصار: «على هذه البقعة بدأت الملحمة التاريخية البشرية وعاشت على أرضها شعوب متعددة لعبت دورها في تطور الحضارة»، (ص١٤).

هنا لا بدّ من الإشارة إلى أن هذه الأرض قدمت إنجازات كثيرة انتشرت منها إلى كل أرجاء العالم من الخروج من الكهوف إلى الزراعة وأقنية المياه إلى بناء المنازل إلى اكتشاف النحاس واسـتخدامه في صنع الأدوات، ثم البرونز في الألف الثالث وانتشرت منها القصور والمعابد والمدافن ومختلف الأوابد والنحت والفن والرسـم واللوحات الجدارية والفسيفساء، من هذه الأرض اكتشـف الإنسـان ذاته كمخلوق بشري يسأل السـماء بأوائل التوجيهات الميثولوجية لتُوصِـلَ السوريين إلى تصور ديني وأخلاقي متميز (جَسَّده نص في رأس شمرا ذُكر فيه: «إن كلامك يا إلهي هو الحكمة، هو الطريق إلى الحياة الأبدية»).

«في سـورية تفاعلت ثقافات العالم القديم عندما عبرتها أو احتلتها شـعوب متعددة وقد تمثلتها سورية وأنتجت ثقافة وحضارة متميزة وخاصة بها»، (ص١٥).

سورية في عصور ما قبل التاريخ

قسَّم العلماء المراحل التاريخية للتطور البشري في العصور الحجرية (البالبولتيك) إلى ثلاث مراحل استناداً إلى التطور في صناعة الأسلحة والأدوات الحجرية، وكانت المرحلة الأولى طويلة جداً جداً جداً، وهي مقسمة إلى ثلاث حقب (القديمة- المتوسطة- الحديثة) ليس من السهل اختصار العصور بكلمات وأسطر وسنذكر بعض المواقع الأثرية في سورية من **العصر الحجري القديم:**

مغارة القابون في (وادي جبل الكرمل) وفي (منزلقات يبرود) في جبال القلمون، وفي الكهوف القريبة من (تدمر).

العصر الحجري المتوسط:

تجدون تطوراً عن الحقبة السابقة في مضمار صناعة الأدوات الحجرية التي تلبي حاجات الإنسان، (ص٢١).

العصر الحجري الحديث:

كلما اقتربنا من هذه السنوات توصلنا إلى ما تميز به هذا العصر عن سابقه بنوعية الحجارة المستخدمة (مصقولة) والأدوات الملائمة للصيد، واستخدام المناجل لجمع الغلات. ووجدنا انتقالاً تدريجيّاً بسيطاً ناتجاً عن تبدل المناخ وهطول الأمطار ونمو النبات في سفوح الجبال.

وتمثلت الحقيقة في سورية في موقع (تل المُرابيط) وهذا الموقع الأكثر ثورية في الربع الأخير من القرن الماضي، (ص٢٤).

سورية في عصر النحاس: في النصف الأول من القرن الرابع قبل الميلاد:

دخلت سورية عصراً جديداً أُطلق عليه اسم العصر الحجري النحاسي وهو العصر الذي سبق العصور التاريخية ومهَّد لها. ومن مزيّات هذه الحقبة أنها كشفت عن الملكات الخلاقة للإنسان بشكل واضح، وبين (العصر الحجري) وبداية (العصور التاريخية) مرت نحو ألفي سنة.

عرفت سورية حضارات سميت باسم المواقع التي اكتشفت آثارها كما في (تل حلف وتل براك وتل زيدان في شمال سورية، وتلال الفول في فلسطين، ومرتفعات الجولان).

شـــهد هذا العصـــر اســـتقراراً كاملاً للإنســـان مع تطور فن العمارة في البناء (للمنازل والمداخـــن) كما حدثت تطورات في مضـــمار صـــناعة الخزف والأوعية والجـــرار بأنواعها والتقاليد المدفنية.

وجاء اكتشـــاف معـــدن النحاس ليكون من العوامـــل التي أدَّت إلى اتســـاع نطاق التجارة الخارجية، (ص٤٢).

ومـــن الجديـــر بالذكر عن المراحل الأولى من هذا العصـــر أنَّ مـــادة النحاس كانت نادرة، فاقتصـــر استعمالها على صـــناعة الأدوات الصغيرة ثم أصبح استيراد النحاس من أرمينيا ومن جبال طوروس والجزيرة العربية واســـعاً جداً، فأصبح استخدام المعادن واضحاً في كل مناحي الحياة، اكتشفت مواقع الحضارات مثل موقع (حضارة تل حلف) وهو موقع أثري تابع لمحافظة الحســـكة، واكتشف خلال بناء ســـكة حديد بغداد عام (١٨٩٩م)، وأعيد التنقيب عنه بين عامي (١٩١١-١٩١٢م)، وعثر فيه على كثيرٍ من الآثار مما أدّى إلى إنشاء (متحف لتل حلف في برلين)، وتقول المؤلفة د.أمل: «ومن الجدير بالذكر أن هذه المرحلة الثانية للاستيطان في تل حلف هي مرحلة (موزانا) عاصـــمة (مملكة بتحياتي الآرامية) التي يعود تاريخها إلى القرن العاشـــر قبل الميلاد وتعد من أقدم المدن الأثرية في الشرق الأدنى، ومن أقدم المناطق الحجرية في تاريخ البشرية، وقد عثر فيها على منحوتات بازلتية كانت تزين المعابد والقصور»، (ص٤٥).

واكتشـــفت الأختام والعقود والأساور المصنوعة من العاج والعظام، ومنحوتات من العربات التي تجرها الأحصـــنة تعود إلى الملك الآرامي (كابار) الذي بنى قصـــراً ضـــخماً من الطراز الحيثـــي الجديد معروف باســـم (بيت جيلاتي) أي البيت العالي ومـــن أجمل المنحوتات التي تتحدّث عن الملاحم السومرية (ملحمة جلجامش) وأخرى (ملحمة طوفان)، ووجدت نصوص الملاحم محفوظة باللغة الآشورية في قصر آشور (ملك نينوى) باني بعل (حضارة تل براك).

وتعد من أوسع المواقع الأثرية في شمال سورية (مدينة بافاريا) على علو (٤٠م) ومساحة (١٣كـــم٢) بين الحســـكة والقامشـــلي، وكان الموقع مأهولاً منذ الألف الســـادس قبل الميلاد واستمر حتى الألف الثاني قبل الميلاد.

وتقول المؤلفة: «وبدأ التنقيب بين عامي (١٩٢٧-١٩٢٨م)، وتابع التنقيب في عام (١٩٢٩م) فريق عمل من جامعة (كامبردج) وبينت المكتشـــفات وجود ســـت طبقات حضـــارية متعاقبة وصلت حتى عصر البرونز المتأخر»، وشرحت د.أمل عن «حضارة أوروك في الشمال السوري

مــن (٣٦٠٠-٣٠٠٠ق.م). التي تميزت بالتطور البارز في ميــدان العمارة المدنية حيث بنيت المدينة ضمن أسوار محصنة ضمن مجموعة من المباني الضخمة وجدرانها من الكلس ومن جدران اللبن المقوى بالآجر والفخار»، (ص٥٩).

لا بدّ من الإشارة إلى أنه: «لم يتم تحديد الزمن الذي حصل فيه التطور من ظروف حياة قروية بسـيطة واقتصاد بسـيط، ونظم اجتماعية محدودة، إلى نظام مدني ونظم اجتماعية معقدة يحدد ويشرح العلاقات بين السكان»، (ص٢١٠).

وهنا نقف أمام أوائل المدن التي اكتشـفت وهي (حبوبة الكبرى) و(تل الســويهات) و(تل حموقار)، وكانت جميعها خاضعة للنظام الأوراكي.

نقف باحترام أمام هذه الحضارة التي امتدت قروناً وتركت آثارها تروي قصص الماضي للحاضـر وكيف أُسس لهذه الحقبة الزمنية. ليس من الســهل الإحاطة بكل الجوانب المهمة وتطورها بصــفحات معدودات، وسـنأخذ منها باقة عطرة انتشــر عطرها عبر هذه العصور التاريخية والتي يطلق عليها (عصر البرونز).

وفي الباب الثاني: عُرِضَــت المعلومات المهمة عن سورية في العصور التاريخية مقسَّمة إلى ثلاث مراحل:

١. سورية في عصر البرونز المبكِّر.

٢. سورية في عصر البرونز المتوسط.

٣. سورية في عصر البرونز المتأخّر.

سورية في عصر البرونز المبكر: من (٣٣٠٠ إلى ٢١٠٠ ق.م).

ورد في الكتاب ما يدل على (عصــر البرونز) هو المرحلة الزمنية التي تميزت باستخدام معدن البرونز وبداية عصر الكتابة. وهو العصر الثاني لحقبة زمنية مكوّنة من ثلاثة عصور: (حجرية. برونزية. حديدية)، (ص٨٧).

ولا بدّ من الإشارة إلى كيفية انبثاق الحضارة المدنية وتطورها منذ عصر البرونز المبكر في شمال سورية؟

وتشرح المؤلفة ذلك بقولها: «تأسست مدن ذات بنية تنظيمية تكثفت فيها الزراعات وجاء معها تطور الحرف والتجارة ونشــأ اقتصــاد متعدد الجوانب مهَّد لانطلاقة حضارية تابعت تطورها طوال عصر البرونز، تلك هي مدن (إيبلا- ماري- تل الشويرة - توتول)»، (ص٩٥).

وتتابع المؤلفة:

«مع اكتشاف أول حضارة مدنية هي (إيبلا) أصبح لسورية مكانتها مثل مصر وبلاد الرافدين بوصفها أرض الحضارات الكبرى في الألف الثالث قبل الميلاد. وكان اكتشاف (إيبلا) ذا مغزى كبير بالنسبة إلى المؤرخين وعلماء الآثار والدارسين باللغات السامية وإلى حد ما للدراسات التوراتية»، (ص٩٧).

مملكة إيبلا (مدينة تل مرديخ):

تقع إلى الجنوب الشرقي من إدلب، وتبعد (٥٥كم) عن حلب. وصلت أوجها في منتصف الألف الثالث وتطورت إلى إمبراطورية تجارية وفيما بعد إلى قوة توسعية، وصلت شمالاً حتى بلاد الأناضول، وشرقاً حتى بلاد الرافدين، وغرباً حتى البحر المتوسط.

ومملكة إيبلا الأولى دمرت في القرن ٢٣ق.م.

واستطاعت إعادة مجدها الغابر وأدّت دوراً اقتصادياً بارزاً في المدّة الواقعة بين (٢٥٥٥ حتى ٢٣٠٠ ق.م)، ثم دمرت في نهاية القرن (٢١ق.م). وذكرت (الأرشيفات) وجود (الأموريين) في إيبلا. وكانت مملكة إيبلا الثالثة من أوائل الممالك الأمورية، وشهدت القطع الفنية التي اكتشفت في هذه المرحلة على عصر الازدهار، إذ إنَّ المدينة أحيطت بأسوار لها بوابات...

مملكة ماري تل الحريري

تقع مملكة ماري في محافظة دير الزور، على بعد (١٣كم) شمال غربي مدينة (البوكمال)، وقد شغلت (ماري) موقعاً متميزاً على خريطة الطرق التجارية، وبالرجوع إلى التنقيبات الأثرية التي جرت في هذه المنطقة خلال السنوات (١٩٢٢م) و(١٩٣٩م) و(١٩٥١م) و(١٩٧٥م)... يتبيّن أن تاريخ مملكة ماري الأولى يبدأ من (٢٩٥٠ق.م).

سقطت مملكة ماري الأولى واكتشفت آثار مملكة ماري الثانية في عام (٢٣٥٠ق.م)، ثم دمرت (ماري الثانية) وأُعيد بناء ماري الثالثة في القرن (١٩ق.م). واستمر عصر السلالة الأمورية بين عامي (١٨١٠-١٧٦٠ق.م).

هذا التاريخ زاخر بالتجديد وإعادة الإعمار للممالك التي دمرت أكثر من مرة وجددت نفسها بإعادة إعمارها أكثر من مرة، وبينت التنقيبات الأثرية التطور والتجديد والتنظيم والنشاطات الاقتصادية التي أسهمت في استمرارها.

عصر البرونز المتوسط (٢١١٠-١٥٥٠ق.م).

برزت في هذا العصر الملامح التاريخية والثقافية في سورية وفلسطين، والعلاقات السورية المصرية، وأهم المراكز الحضارية في هذا العصر هي مملكة الآلاح (تل عطشانة)، إذْ أوضحت التنقيبات الأثرية في التل، وتاريخ وآثار المدينة، ومعبد الآلهة عشتار، والقصور والمكتشفات الفخارية الحرفية فيها، أن موقع (تل عطشانة) كنز من الصناعات الحرفية، والمعدنية، وصناعة المجوهرات.

مملكة يمحاض. حلب:

منذ بداية القرن (١٩ق.م) أسست سلالات أمورية في ممالك سورية، وتعد حلب من أقدم المدن المسكونة حتى يومنا هذا... واسم (حلب) هو اسم (سامي) ومن سجلات إيبلا عرفت المدينة باسم (عرماتي) أي (الحديد) وهو يعني حلب باللغة الأمورية لأن هذا المعدن وجد فيها منذ القديم. حكم ياريم ياريم مملكة حلب بين عامي (١٩١٠-١٧٦٤ق.م). وخَلَفَ ياريم، ابنه حمورابي الأول (١٧٦٢-١٧٥٠ق.م). وكانت مملكة قوية ومزدهرة واتسم حكم حمورابي الأول بالسلام، وخلف حمورابي الأول ابنه (بابل) (١٧٥٠-١٧٢٠ق.م). وتابع سياسة والده واستمرت دولته في عظمتها.

انتهى عصر البروز في عام (١١٠٥ق.م) فانهارت الحضارة في المملكة المسِّينية و(المملكة الحيثية) وانهارَ النفوذ المصري في المشرق وتراجعت العلاقات التجارية وتقلَّصت الآداب ودمِّرت مدن مزدهرة بقساوة وعنف مثل أوغاريت والمراكز الحضارية على طول شاطئ المتوسط الشرقي.

تميز عصر الحديد بظهور جماعات جديدة وقوى حية منها مملكة قطنا (تل المشرفة) التي كانت مركزاً تجارياً مهماً لوقوعها على طريق التجارة البرية، وكانت أهم المدن السورية في النصف الأول من الألف الثاني، ووصلت إلى أقصى درجات الازدهار المعماري والتجاري والثقافي، وفي عصر البرونز فقدت دورها وتألقها...

عصر البرونز المتأخر: (١٥٣٠-١٢٠٠ق.م). استقرت الشعوب السامية في هذه الأرض وكانت متعددة ومتنوعة، وأصبحت مستقرة واستقطبت الأرض السورية جماعات عرقية وثقافية متعددة، واندمجت شعوبها في إطار حضاري مشترك.

ازدهرت الممالك السورية في هذا العصر وتميزت بالفن المعماري ودورها الحضاري في تطـور الكتابة وازدهار التجارة وظهور الديانة والمعابد وطرائق الدفن... إلخ، وأهم الممالك في ذلك العصر:

١. مملكة أمورو (١٣٨٠-١١٨٠ق.م).

أوضـحت الكشوف الأثرية في (سـميرا) الموجودات الأثرية المكتشفة في التل والأقداح والكؤوس والطاسـات الكبيرة ومجموعة الأباريق، أما فيما يتعلق بأوضـاعها السياحية فقد حكمها كثير من (عشيرة بعيدي، حكم عزيزو، ملوك أمور).

٢. مملكة أوغاريت:

تعد مملكة أوغاريت من المواقع النادرة في الشـرق الأدنى، وقد تميزت حضارة أوغاريت باللغات وأنظمة كتابتها والألواح الأثرية التي نُقشت عليها الوصايا والرسائل.

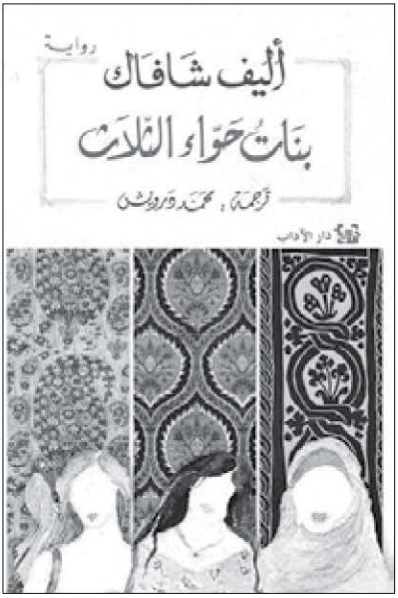
وأخيراً بعد الحديث عن الممالك التي تركت بصـماتها في التاريخ شرحت المؤلفة كيف انهارت حضـارات هذه الممالك: إن صـناعة البرونز القائمة على دمج القصـدير والنحاس وجلبها من المناطق البعيدة أسهم في تطور التجارة الدولية، ومع انهيار هذا العصر، اكتشفت البشـرية في القرن (١٢ق.م) إنتاج الفولاذ وهو أقوى من البرونز، مما أدى إلى ضـعف هذه الممالك، ومن ثم انهيارها.

❀ ❀ ❀

قراءات

تعدد الأصوات في رواية «بنات حواء الثلاث»

د. ماجدة حمود



يعايش المتلقي في رواية إليف شافاك الأخيرة «بنات حواء الثلاث» (ترجمة: محمد درويش، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠١٧م) أزمة الراهن (٢٠١٦م) وما يعيشه الشرق من فوضى مقلقة، ولحظات مخيفة، يهددها الإرهاب بكل أشكاله، إذ يقتحم حياة الآمنين في كل مكان، حتى في سهرة عائلية (في إسطنبول) إذ يتحوّل المدعوون أنفسهم إلى رهائن سلاحه!

وقد لجأت المؤلفة، عبر لعبة الفن الروائي، إلى ربط أزمة الواقع، الذي يعيشه الإنسان، بأخطاء الماضي، وما كان يعانيه من هموم وجودية، هرب من مواجهتها، ولم يحاول الإجابة عن أسئلة مقلقة أرّقته، ومن ثمَّ أهمل جانباً مهماً، يسهم في بناء شخصيته هو الجانب الروحي، فانعكس سلباً على مناحي حياته (الفكرية والتربوية والسياسية...إلخ)!

تتقن (شـــافاك) لعبة التشويق منذ الافتتاحية، إذ تتعرض الراوية البطلة (بيري) للسرقة، حين علقت في زحمة الســـير في مدينتها (إســـطنبول) في أثناء ذهابها إلى ســـهرة، عائلية، تضم نخبة من أغنياء تلك المدينة والنافذين فيها، في تلك اللحظة، تُسرق محفظتها! فتلحق باللص، وحين تحاول انتزاعها من يده، تسقط صورة قديمة (تضم ثلاث فتيات جامعيات مع أســـتاذهن) تلتقط الصـــورة ابنتها، فتسلط المؤلفة الضوء على تلك اللحظة، إذ تبدي (بيري) فرحها باســـتردادها، حتى إنها تنسى (جوالها) الذي قد يكون في نظر كثيرين أثمن وأهم من تلك الصورة، لكن ليس لدى البطلة، التي تراها تضم أهم مرحلة في حياتها، وأهم شخصيات أثّرت فيها؛ لهذا جعلتها إليف شـــافاك محـــوراً لبناء روايتها «بنات حواء الثلاث»، بل يلاحظ المتلقّي أن العنوان على صلة وثيقة بتلك الصورة وبسيرورة أحداثها وشخصياتها، إذ بفضلها حاولت المؤلفة فتح نوافذ على ماضـــي بطلتها، إذ تنثـــال ذكرياتها، التي تتمحور حول أفراد الصـــورة، التي التقطت في مبنى جامعة أكسفورد؛ مما يثير فضول المتلقي، فيتشوق لمعرفة أسرارها معهم؛ لهذا كانت مفتاح تداعياتها، بكل ما فيها من أزمات أسرية وفكرية وعاطفية! مثلما استيقظت في أعماقها ذكريات حول علاقتها بأستاذها وبصديقتيها.

لعل الإنجاز المدهش هو أن الروائية أتاحت الفرصة للمتلقي لسماع تعدد أصوات المرأة المســـلمة، فيعايش تنوعاً فكرياً (منى المصرية: المؤمنة، وشيرين الإيرانية: الملحدة، وبيري التركية :المشوشة، التي بدت باحثة عن طريق يوصلها للأمان الداخلي).

وقد رُســـمت هذه الشخصيات النســـوية، عبر معاناتها في البحث عن أجوبة لأسئلة تؤرق حياتها (ســـؤال الإيمان بالله، ما ســـبب ضـــياع الشـــباب، وانجرارهم للإرهاب؟ ما أثر أزمة الأسرة، حين لا ينسجم الوالدان؟ كيف نعالج الاضطراب الروحي والقلق الوجودي؟).

سلَّطت، وهي تطرح هذه الأسئلة، الضوء على الأزمة الثقافية وعدم الانفتاح المعرفي لدى الشباب، مما يفاقم أزمتهم الروحية، وقد يؤدي بهم إلى الانحراف الفكري!

لعل الإنجاز الأهم للروائية أنها اســـتطاعت، عبر اللعبة التشويقية لفضائها السردي، ربط أزمة الواقع، الذي يعيشـــه الإنســـان، بأخطاء الماضـــي، و همومه الوجودية، التي هرب من مواجهتها، ولم يحاول الإجابة عن أســـئلتها المؤرّقـــة، التي من بينها إهمال الجانب الروحي، الذي يسهم في بناء شخصيته، ويؤثر على مناحي حياته كلها!

يســـجل لـ(إليف شـــافاك) أنها حرّرت فضـــاء الرواية النســـوية من قيود الهموم الخاصة بالمرأة؛ لتخاطب الإنسان عامة.

بيري:

يلاحظ المتلقي أن المؤلفة (إليف شافاك) اعتنت بصوت المرأة التركية (بيري) أكثر من الصوتين الآخرين (المرأة الإيرانية والمصرية) إذ منحتها فضاء يمتدُّ (من الافتتاحية حتى الخاتمة) لعل السبب في ذلك أنها تشاركها، هموم الانتماء للوطن (تركيا) مثلما تشاركها ملامح من سيرتها الذاتية (دراستها في الغرب، عدم انسجام الأم والأب، التشوش الروحي والفكري في بداية حياتها، رغبتها في حلّ مشاكلها عن طريق المعرفة والتصوف...) لهذا لن يستغرب المتلقي تماهي صوت المؤلفة في بعض المقاطع مع صوت بطلتها (بيري)، ولاسيّما حين تحدثت عن عزلتها، إذ كان «**الكتاب رفيقها، وكان الخيال ملاذها وبيتها ووطنها ومنفاها**» ص١٢٠.

تجسد هذه الشخصية حالة مسكوتاً عنها في المجتمع الإسلامي المعاصر، لكنها باتت منتشرة، تعلن عن مدى القلق الروحي والفكري، الذي يهيمن على أبنائه، إضافة إلى الأزمة والتربوية، التي تهيمن على الأسرة الشرقية، ولاسيّما حين يعيش الأبناء تناقضات الوالدين، فيتحول البيت إلى جبهة صراع فكري بينهما؛ إذ يحاول كل منهما شدّ الطفل إلى عالمه، دون أن يستطيع أحدهما انتزاعه من الآخر بشكل تام، وهذا ما حصل لـ(بيري)، فقد نشأت مشوشة بين الأم (سلمى المتدينة) والأب (منصور العلماني) لذلك تهرب من تلك الصراعات الأسرية؛ لتعيش مع أحلامها وخيالاتها، إذ يتراءى لها طفل الضباب، تحدثه ويحدثها، وحين تخبر أمها عنه، تنسبه إلى الجن، فتصطحبها إلى أحد الشيوخ، الذي يحاول إخراجه من جسدها بالضرب، ولكن دون جدوى، عندئذ تأمرها أمها ألا تخبر أباها، بما حصل؛ لأنه على نقيضها، يرى أن طفل الضباب نوع من الخزعبلات عليها أن تتخلص منها! وبذلك تنشأ الطفلة تائهة بين طريقتين في التفكير والتربية!

رافقها هذا الطفل في مراحل حياتها كلها، يتراءى لها في لحظات القلق أو الخطر (مثلاً صراعها مع اللص، الذي سرق محفظتها) ينتزعها من عالمها المحدود، يساندها روحياً في تلك اللحظات الصعبة، ستكشف الروائية سره للمتلقي في أثناء تداعياتها الأخيرة، فتبيّن أنه أخوها التوءم، الذي كان مثلها في الرابعة من عمرها حين أعطته إجاصة فاختنق بسببها، فلاحقتها طوال حياتها أحزان فقده، وقد أضيفت إليها أحزان أمها! مثلما لاحقتها لوعة فقد أخ آخر (أوميد) القريب إلى نفسها، حين سُجن بسبب انضمامه إلى حزبٍ شيوعي!

لم يبقَ أمام (بيري) كي تحقق توازنها النفسي سوى العلم، فهي منذ مراهقتها وجدته ملاذاً لها، يساعها في البحث عن أسئلتها القلقة؛ لهذا يلاحظ المتلقي أنها حين سافرت إلى إنكلترا، وتحررت من الهيمنة الأسرية، اختارت بكامل حريتها أن تبحث عن الرب (في جامعة أكسفورد) بإشراف أحد الأساتذة المختصين (آزور) الذي شكّل محور حياة الفتيات الثلاث (حيث يخضعن لإحدى تجاربه، وهي الاجتماع في بيت واحد، ليرى كيف تتعايش المتناقضات).

وقد أعاقت هشاشة (بيري) العاطفية سيرها في طريق المعرفة، إذ تتعلق بأستاذها، على الرغم من أنها تكتشف أن ثمة علاقة حب بينه وبين صديقتها شيرين! تُظلِم الدنيا في عقلها وروحها، فلا تجد منقذاً لها سوى الانتحار، مما يؤدي إلى الإساءة إلى نفسها وصديقتها، لكن الإساءة الأكبر لحقت بأستاذها (إذ يستغل أعداؤها الحادثة، ويشوّهون سمعته) ولاسيّما أنها تعود إلى بلدها، هاربةً من الشهادة أمام المحكمة، فيدان (آزور) بتهمة استغلال طالباته جنسياً.

ما يؤخذ على شخصية (بيري) أنها منذ سن المراهقة تطرح أسئلةً عميقةً، تكاد تتجاوز مستواها العمري والفكري، مثل سؤال الدين وعلاقته بالنساء، هل يمدّهن بالقوة... في مجتمع خلقه الرجال بأنفسهم؟ أو إنه أداة أخرى لتعليمهن الاستسلام والخضوع؟

يبرز هذا السؤال صراعاً داخلياً، تعيشه الشخصية، منذ تفتّح وعيها، فهي تبحث عن الدين؛ ليشفيها من قلقها، لكنها تلاحظ وظيفته المزدوجة، تارة قوة تساعد النساء على مواجهة صعوبات الحياة، وتارة يؤدي بهن إلى التواكل وتقبّل الظلم، وبذلك تحمّل الإنسان مسؤوليته عن تبني تأويل سلبي للدين يقود إلى الإلحاد، هذا ما فعلته صديقتها (شيرين) أو تبني تأويل إيجابي له، كما فعلت صديقتها (منى) وقد بقيت (بيري) مترددة بين هذين التأويلين.

«كانت متأكدة أنها لا تستطيع أن تكون مثل شيرين- جريئة وواثقة- ولا مثل منى- مخلصة ومرنة- كانت مرهقة بسبب نفسها، ومستاءة من الماضي وخائفة من المستقبل»، ص٥٣٥.

إنها تعاني اضطراباً فكرياً، انعكس على بنية شخصيتها، فبدت ضائعة وعاجزة؛ لهذا وجدها المتلقي،تهرب من اتخاذ أي قرار أو موقف، بعد أن خيّب ظنها أستاذها (آزور).

وحين تعود إلى (تركيا) تصبح (بيري) الطالبة المتميزة الباحثة عن ذاتها أمّاً غير عادية، ترفض أن تركن للمألوف، حتى إن ابنتها المراهقة تقول: (لماذا رزقني الله أمّاً تختلف عن الأمهات العاديات؟) نجدها حين تُسرق محفظتها، في أثناء قيادة السيارة، تترك ابنتها داخل السيارة، وتركض خلف السارق، بعد أن نزعت حذاءها ذا الكعب العالي، وحين تمسك به،

تصارعه من أجل الحصول على محفظتها! فتحصل على أهم ما فيها (الصورة القديمة) التي هي مفتاح ذكرياتها في جامعة أكسفورد، والتي تختزل أهم ملمح في حياتها، حيث وجدت حب حياتها! الذي يبدو أنها هربت منه بالزواج!

تتمتع بيري بسمات حيوية، تثير أسئلة وجودية، تنتقد (أهلها الأتراك) الذين يحافظون على المظهر الديني في عبادتهم لا على الجوهر، إذ «**تستغرب دوماً أن الأتراك يحفظون عن ظهر قلب الصلوات باللغة العربية من دون أن تكون لديهم أدنى فكرة عما يتفوهون به. غير أنها تعشق المفردات إنكليزية كانت أم تركية، وتحتضنها بين راحتي كفيها، مثل بيض يوشك أن يفقس، قلوبها الصغيرة، تضرب على جلدها، مفعمة بالحياة**»، ص٢٣٦.

ثمة أمر أثار استغراب (بيري) أن أهلها (**يحفظون عن ظهر قلب الصلوات باللغة العربية**) دون أن يدركوا ما يقولونه في أثناء صلاتهم، فتبدّى لها تناقضهم بين لغة يستخدمونها في حياتهم اليومية ولغة يستخدمونها في عبادتهم، إذ لا يعرفون (**ما يتفوهون به**) لهذا تعلن حبها للغة الحياة والفكر (**إنكليزية كانت أم تركية**) ومثل هذا العشق ينسجم مع شخصية (بيري) التي لا تدعي التدين! لكن تصوير عشقها للغة التركية والإنكليزية بالمستوى نفسه، أمر لا ينسجم مع طالبة، مازالت في السنة الأولى من معايشتها للإنكليزية، لم تتقنها بعد، هنا، يهيمن صوت المؤلفة على الشخصية، فتنطق بلغة لا تتناسب ووجدانها، ولاسيّما أنها تصوّر علاقتها بتلك اللغة بطريقة مؤثرة، إذ تحتضن مفرداتها (**بين راحتي كفيها، مثل بيض يوشك أن يفقس، قلوبها الصغيرة، تضرب على جلدها، مفعمة بالحياة**) هذا ينطبق على إليف شافاك، التي تكتب بالإنكليزية، ومن ثمَّ يمكن أن تكون علاقتها حميمة معها، حتى إنها تجعلها بالمستوى نفسه لغتها الأم!

إن هذا النقد لا يمنع بيري من إعلان مشاعرها تجاه إيقاع اللغة العربية، الذي تراه مخاطباً الروح، وتجاه عبادات أخرى وأعياد إسلامية «**كانت تحب رمضان والعيد، يملأان قلبها دفئاً، وعقلها بذكريات عميقة عن الروائح والأذواق**»، ص٢٣٦.

لكن (بيري) التي غذّت نفسها بقراءات متنوعة (علمية، دينية، صوفية، فلسفية...) زوّدها بالقدرة على نقد ذاتها، ولاسيّما حين بلغت مرحلة النضج في تركيا (بعد أن تزوجت وأنجبت) حتى إنها امتلكت القدرة على تعرية ذاتها ومحاسبتها «**قالت لابنتها، التي رمت الأوساخ في السيارة: هذه هي سيارتي، وأنت ترمين القشور على أرضيتها. ندمت على ما قالته بعد أن هربت**

الكلمات من فمها: سيارتي! يا له من كلام فظيع، تتفوه به لطفلة، أو لأي شخص، بقدر ما يتعلق الأمر بهذا الموضوع، هل أضحت من هؤلاء الحمقى الماديين، الذين يكمن إحساسهم بالذات والمكان في الأشياء، التي يملكونها؟ تمنّت لو لم يكن الأمر كذلك»، ص١٧.

ثمة رغبة تكمن في أعماق (بيري) أن تعيش حياة أقرب إلى التصوف (بعيداً عن معاني الحياة المادية) لهذا تحاسب نفسها، حين تستخدم أمام ابنتها لغة، تعلن فيها ملكيتها الخاصة (**سيارتي**) ثمة رغبة في إنقاذ نفسها وابنتها من الدوران حول الذات، التي قد تتجلى في إعلان هذه الملكية، كأنها تريد أن تعيش أحد تجليات التصوف في الحياة اليومية (العطاء والأثرة) لهذا تقول: (**يا له من كلام فظيع**) تتوجه به ليس إلى ابنتها الـ(**طفلة**) فحسب، بل إلى (**أي شخص**) ثمة رغبة في تجاوز أفكار (**الحمقى الماديين**) الذين يقيمون ذواتهم، بما يملكون من (**أشياء**) وبذلك ترفض مفاهيم استهلاكية، تحتفي بالمظهر، ولا تلتفت إلى الجوهر بأبعاده الروحية والفكرية والشعورية، تريد أن تربي ابنتها بعيداً عن تلك المفاهيم، التي تعزّز الأنانية! فتنأى عما يرقى بالحياة؛ لتعيش ما يدمّرها!

شيرين:

توزّع إليف شافاك سيرتها الذاتية على بيري وشيرين، إذ من المعروف أنها تملك علاقة استثنائية بجدتها، مثل (شيرين) التي يسمعها المتلقي تقول: «**الوطن حيث تكون الجدة**» لكنها تختلف عن تلك الشخصية في أنَّ جدتها فتحت أمام قلبها أبواب التصوف، في حين كانت شيرين أقرب للإلحاد، إنها ابنة الغابة، تعيش ثائرة، متمردة على المقولات الجاهزة، وهي حين تناقش سؤال الهوية، نجدها ترفض النظرة المحدودة، والتعريفات المتوارثة، التي تراها امتداداً للجذور داخل الإنسان، إذ ثمة فروع مهمة، تقف إلى جانبها أو تتجاوزها كالانفتاح الإنساني على الآخر بغض النظر عن دينه وعرقه...إلخ!

رسمت (إليف شافاك) ملامحها في صورة فتاة (**جريئة وواثقة**) لا تعرف التردد والاضطراب، الذي عانته صديقتها (بيري) تعيش أفكارها التحررية على أرض الواقع، فلا نجدها تعاني ازدواجية المثقّف، كما أنها تبدو على دراية بالحياة الفكرية والاجتماعية في إنكلترا، ربما بسبب ثقافتها وإقامة عائلتها فيها؛ بفضلها استطاع المتلقي التعرّف على تفاصيل فضاء جامعة أكسفورد (المكان، الأساتذة، الطلاب...) فقد استقرت فيها منذ زمن طويل، إذ إنها تعيش مستقلة عن أهلها، الذين يقيمون في مدينة أخرى!

تبــدو نموذجاً للمــرأة المتحررة، ترفض الدين، وتتبنى النمــط الغربي من الحياة، تعيش الحريــة بــكل معانيها، تمارس حريتها الجنســية دون أي رادع، على نقيضــ (بيري) التي لم تســتطع الانسلاخ التام عن مواضــعات دينية واجتماعية، نشــأت عليها؛ لهذا حين تضعف، وتستسلم لأحد الشباب ليلة عيد الميلاد، تلوم نفسها، وتعيش أزمة ضمير!

تعيش (شيرين) متصالحة مع أفكارها، لا تعرف القلق، تبدو مهووسة بأستاذها (آزور). لم تُعنَ الروائية بتصــوير تفاصــيل تلك العلاقة الجسدية، وإنما تلمح إليها إلماحاً، حين رسمت الشخصــية، وهي تبالغ في العناية بأنوثتها وبأناقتها! وحيــن جعلتها تنتقد بلغة حرة انغلاق الفتاة المحافظة، التي تعيش أســيرة مفاهيم قديمة، لا تتناســب مــع الحداثة، التي من أهم ملامحها، في نظرها، حرية المرأة في التعامل مع الرجل.

منى:

أخرجت إليف شافاك عبر شخصية (منى) المرأة المسلمة من تلك الصورة النمطية لها؛ لهذا وصــفتها (**مخلصــة ومرنة**) تقبل بالحوار، بل تعيش مع شيرين الملحدة وبيري المترددة في بيت واحد، تقبل أنّ تعد بحثاً مع شاب علماني (يهودي) يشكل نقيضاً لأفكارها.

يسمع المتلقي صوت الفتاة المسلمة المتحررة، التي اختارت الحجاب، على الرغم من أنها تعرضت للأذى بسببه، لكنها أصرّت عليه!

وقد رسمتها المؤلفة بصورة تخالف أفق التوقع لدى المتلقي، فهي تدهشه بامتلاكها عقلاً نقدياً «**إذا لم أعترض أنا بحجابي على النماذج النمطية، فمن ذا الذي سيعترض عليها؟ أريد أن أحدث رجّة**»، ص٢٢٥.

تملك ثقافة واســتقلالية في الفكر، الأمر، الذي يجعلها نداً في الحوار مع (شــيرين) لكن الإشكالية أن كلتا الصديقتين، لا تستطيعان تقبل الاختلاف؛ لهذا تميز الحوار بينهما بالتوتر، ولاســيّما حين يســكنان في بيت واحد، فيكثر فيه الصــراخ وصــفق الأبواب! في حين تقف (بيــري) على الحياد! إذ إنها تســتطيع التعايش مع هذين النمطين، لأنها لا تهتم بتبني وجهة نظر خاصة بها، تجدها هي الحقيقة الوحيدة، التي تعيش لأجلها.

بدا صــوت هذه الشخصية أقلّ حضــوراً في الرواية، إذ هيمن صوت التردد (بيري) على الأصــوات الأخرى، نظراً لأنه يشــمل (الإيمان والإلحاد) وربما لأنه يجسد معاناة المؤلفة في مرحلة من حياتها، ومعاناة كثير من الشباب في مقتبل العمر!

آزور:

أســتاذ جامعي يلجأ إلى طريقة مبدعة في التعليم، تعتمد الخيال والفكر، تثير الأسـئلة، وتطلب من الطلاب البحث عن أجوبة، عاش تجارب حياتية صعبة (الفقر، وفاة زوجته، اتهامه بأنّه سـبب موتها لحبه أختها، ثم اتهامه باستغلال طالباته جنسياً...) تصفه بيري «**كان خارج الثنائيات: الخير والشر، النور والظلام**» بدا بانفتاحه الفكري والإنسـاني مؤثراً في طالباته الثلاث (بيري، شيرين، منى) على الرغم من تعدد اتجاهاتهنَّ الفكرية!

اختلف زملاؤه الأسـاتذة حول شخصـيته، بعضهم يراه مفكراً والآخر يراه مشوشاً، كذلك بعض الطلاب يراه منقذاً (الطالب أيد) وآخرين يرونه مدمّراً وشيطاناً!

يهمه بناء عقل طلابه وشخصـيتهم بعيداً عن التبعية، حتى إنه يشجع استقلالهم الفكري عنه، بل يدعو أحد طلابه إلى الابتعاد عما يضيّع وقته وجهده «**اترك الحكم للحكام**» ليرتقي بعقله، فيحاول بذلك أن يتمثل «**الفلاسفة الذين لا يحكمون، بل يفهمون**».

يلجأ في أثناء تعليمهم إلى تنمية خيالهم، يتبنى مقولة المتصـوفة في التخلي عن النفس، فيجعل الطالبات مثلاً يخلعنَ عباءتهنَّ، ويعلّقنَها خارج القاعة، مثله، كي يسـتطيعن تجاوزها، وتأملهـا بحياد، يقول لطالبته بيري «**تذكـري أن الجرأة في معرفة نفسـك، تعني الجرأة في تحطيم نفسـك، بداية لابد أن نمزّق أنفسـنا إرباً إرباً، وبعدها نعمد إلى أطرافنا، وخلق نفس جديدة. المهم إيمانكِ بما تفعلين**»، ص٤١١.

ثمة ثوابت أشـبه بأدران تتعلق بالنفس، فتصبح جزءاً منها، تجرّ الإنسان إلى الوراء، وكي يتجدد، لابد أن يتخلص من شوائبها، لتبنى على أسس سليمة!

يسـعى إلى بناء روح تتحدى الصعاب، فينصـح طلابه قائلاً: «**المثابرة أفضل من الكسل، والـروح المعنويـة العالية أفضـل من اللامبـالاة وفتور الشـعور**» ومن أجل بناء عقول مبدعة، يبيّن أن «**الأسئلة أهم من الأجوبة. وحب الاستكشاف أسمى من اليقين**»، ص٤٠٤.

تعيد الأجوبة الجاهزة الإنسـان إلى حالة من الموات، في حين نجد الأسـئلة تحفّزه على البحث والاكتشاف، وكي لا يعيش الإنسان في مستنقع راكد، عليه أن ينأى عن الثابت الجامد، ويعيشـ حياته مغامراً في المجهول! مما يفتح أمام الذهن أبواب المسـتحيل بكل إيحاءاته! لهذا كان يختار طلاباً متميزين، بعد أن يخضعهم لاختبارات عدة!

التشويق وبناء الرواية

انتقلت الراوية البطلة (بيري) بالمتلقي بين زمكانين مختلفين (جامعة أكسفورد ٢٠٠٠م) ليتابع حوار الأستاذ مع طلابه (من بينهم الراوية) تحتاج إلى تركيز ذهن المتلقي، ثم يأتي بعده فصل في مكان آخر (إسطنبول) وزمن آخر (٢٠١٦م) مما أضفى حيوية على السرد؛ مما أسهم ذلك في تشويق المتلقي، وتفاعله مع الرواية، قد أدى التنوع المدهش، في انتماء الشخصيات، إلى تنوّع في لغة السرد، فيعايش المتلقي تارة لغة الفكر، التي ينطق بها الأستاذ الجامعي المتألق وطلابه، وتارة لغة الواقع (الحياة اليومية الأم سلمى، النساء في السهرة...) ولغة الخيال بصوت الراوية (بيري) إذ تتراءى عوالم مدهشة، أشبه بالواقعية السحرية، التي نجدها في ألف ليلة وليلة، وفي رواية أمريكا اللاتينية، حتى إن لسان الشاعر المقطوع، ترفض أكله القطط لبشاعة ألفاظه، وحين يأتي طائر النورس، الذي اعتاد أكل القاذورات، يخطفه من يد الزوجة (التي كانت تُخيط قِطَعه؛ ليعيده الطبيب إلى الحياة) عندئذ «**شرع طائر أبيض يحوم فوق رأسه، بالنعيب بالقصائد، التي لم يعد في ميسوره إلقاؤها فوق المدينة برمتها**»، ص٣٣.

ومن عوامل التشويق بناء الرواية على سر، تلمح إليه منذ بداية الرواية، وعثورها على الصورة التي تجمعها بصديقتيها (منى وشيرين) وبأستاذها (آزور) ليتضح شيئاً فشيئاً قصتها معه وعلاقة شيرين به، لتأتي في الخاتمة محاولتها الانتحار، وإنقاذها، ثم هربها من التحقيق؛ مما جعل أستاذها متهماً بسبب صمتها)! في وقت تتبدى خيوط الزمن الماضي (٢٠٠١م) تتعقد أحداث الحاضر (٢٠١٦م) حين يهاجم الإرهابيون الحفل، الذي تحضره الراوية البطلة (بيري).

جماليات الخاتمة

وهكذا تنتهي الرواية بنهاية السهرة بطريقة درامية، إذ يدخل مسلحون (مقنّعون) ليصبح جميع المدعوين مع الخدم رهينة لهم، تختبئ بيري في خزانة ملابس كبيرة، كانت تقف أمامها، إذ تحاول أن تتصل بالشرطة، ثم تتصل بأستاذها، لا لتعتذر، فقد طلب منها عدم فعل ذلك، بل لتطمئن عليه، فقد أحست بنهايتها الوشيكة!

فتحت الخاتمة أبواب القلق على مصراعيها، صحيح أن (بيري) تخرج من مخبئها، لحظة سماعها صفير سيارات الشرطة، التي استنجدت بها، لكن الخروج لا يعني نجاتها، فقد انتهت

الرواية، ومازال المسلحون يسيطرون على المكان، كأن الروائية، تريد أن تثبت أن الإنسان المتردد، الذي لم يجد سبيله في الحياة، يعاني قلقاً حتى في مصيره!

أتقنت إليف شافاك لعبة الفن الروائي الصعبة (التشويق والعمق الفكري والإنساني) فأمتعتنا وأطلعتنا على عوالم خفية، تتجسّد شيئاً فشيئاً في هموم الماضي والحاضر، ويمتزج الفكر الواقعي بالصوفي، الصراع الداخلي بين الحب والغيرة بين التشوش والسلام الداخلي! بين العلمانية والدين، من هنا عنايتها بأصوات كثيرة للمرأة المسلمة، فقدمت ثلاثة نماذج (المؤمنة مصرية، الملحدة إيرانية، المشوشة تركية) وقد اعتنت بالأخيرة، في حين ظلمت صوت المؤمنة، وإن استطاعت تقديمها بطريقة حضارية، تخالف المألوف في الإبداع الروائي العربي، لهذا كله كانت قراءة «بنات حواء الثلاث» في رأيي، رحلة ممتعة، يتمنى المتلقي لو لم تنتهِ!

❁ ❁ ❁

عماد الدين إبراهيم وتداعيات الذاكرة المطرية

د. ياسين فاعور

(تداعيات الذاكرة المطريَّة) مجموعة قصصية للإعلامي والقاص عماد الدين إبراهيم، تقع في سبعٍ وثمانين صفحة، وتضمُّ اثنتي عشرةَ قصةً قصيرةً متفاوتةً في عدد صفحاتها، أطولها قصة (الصفعة) وجاءت في عشر صفحات، وأقصرها قصص (الهروب إلى الثلج، والصباح هادئ جداً، والسالت)، وجاءت كلُّ قصةٍ في أربع صفحات، وتحمل القصة الأولى عنوان (تداعيات الذاكرة المطرية)، أهداها «إلى من أدَّبه الفقر، وهذَّبه الغنى، فصار كالسنابل الممتلئة، ينحني تواضعاً». (ص:٥).



وكتب قصصها في شكلين:

شكل المقاطع المرمَّزة، وجاءت وَفْقَه القصص الآتية: (حكي مؤجَّل، والمعادلة، وكاتب تعداد، والصفعة، وتغطية صحفية)، أطولها قصة (كاتب تعداد)، وجاءت في سبعة مقاطع، وأقصرها قصة (تغطية صحفية)، وجاءت في مقطعين.

وشـــكل القصة المألوف، وجاءت وفقه القصـــص: (تداعيات الذاكرة المطريَّة، والهروب إلى الثلج، والصـــباح هادئ جداً، والســـالت، ومع الخيام)، أطولها قصة (مع الخيام)، وجاءت في ســـبع صفحات، وأقصرها القصص الآتية: (الهروب إلى الثلج، والصباح هادئ جداً، ومع الخيَّام)، وجاءت كلُّ قصة في أربعة صفحات.

يلخِّص الكاتب في قصته الأخيرة (وقوف) معاناة والدته ومعاناة كلِّ أم: «**إيهِ يا أمي مئاتُ الآلاف مثلكِ يَشْقَون في هذه البلاد التي يتصارع فيها البصر من أجل آلهةٍ صنعوها على شاكلتهم وأهوائهم وأمزجتهم، كنا نظن أنَّ الفقر مشكلتنا الوحيدة، لكن تبيَّن لنا الآن أنَّ الفقرَ نبعٌ لمئاتِ المشاكل**»، وصـــورة الأب وعجزه مدّة ســـنوات بعد تعرضه لحادث سير من قصة (وقوف)، (ص: ٨٣-٨٤-٨٥).

وصـــدرت المجموعة عن دار التكوين للتأليف والترجمة والنشـــر، دمشق، سورية، عام (٢٠١٨م).

يعالـــج الكاتب في قصـــته الأولى (تداعيـــات الذاكرة المطرية) معاناتـــه من كذب الناس ونفاقهم، ولجوءه إلى قراءة الكتب، إذْ يعيش مع الشعر والروايات: «**وهما ملاذ روحي المحبب، مهما أعيش، وفي عوالمها عوالم الخيال أسرح وأسبح، أعيش قصص أبطال الروايات في غرفتي**»، (ص:٧-٨).

ومتعتـــه أن يقتني «**كتاباً، ولاسيّما الروايات والمجموعات الشعرية التي تغضب والده، فيقرِّعه ويحلف الأيمان أنَّه لن يعطيه بعد الآن قرشاً واحداً**»، (ص: ١٠).

ومســـيرته في الجو الماطر، والشـــبح الـــذي يلاحقه، وإذا ما خفَّ المطـــر، نجده يقول: «**امتلأت عيناي بالدموع، لا أدري من المطر الخارجي أم من مطر داخلي انفجر في قلبي وعقلي وروحي وأنا أهيم في هذه البلدة بين شوارعها وأزقتها ليلاً، والفصل شتاء، والمطر والبرق والرعد يراقبونني، أملأ عيني منها، وأتعرف إليها، أتذكر خطواتي على طرقاتها، وعمري بين أحيائها**»، (ص:١٢).

وزيـــارة الحلم المحببة: «**يا لخجلي منك يا أبي، تفضَّل... ادخل... لقد أخذنا الكلام على الباب، ولم أدعُكَ للدخول... تفضَّل، هات يدك أساعدك... كنتُ مُستلقياً على الأرض بعد تناول الغذاء، ويبدو أنَّ النوم قد غلبني، حينها انتابني شعور بخيبة الأمل الممزوج بالحزن، أصلحت من وضعية نومي، وعدت محاولاً استعادة النوم علَّني أستعيد حضور أبي**»، (ص: ١٧).

وعبرة الحياة في قصة (حكي مؤجل): «**لكن ذلك لم يحدث، ويبدو أنَّه لن يحدث، فقد تجاوز الخمسين من عمره، ومن لم يصبح ثرياً قبل بلوغ الأربعين، فلن يكون ثرياً أبداً، هذه حكمته التي استخلصها من هذه الحياة**»، (ص: ٢٣).

والهروب عكس التيار في قصة (الهروب إلى الثلج): «**أصبح موتي على بعد أمتار قليلة، مدَّ يده نحوي، رأيته يبتسم لي، يدعوني إليه، ابتسمتُ، مددتُ له يديَّ، صافحته وشعرت برعشة هزَّت كياني، بعثت الدفءَ في أوصالي، سبحت مع البرق، ارتفعت، شعرت بنفسي كأنني طائر خرافي أنتقل في السماء**»، (ص: ٢٩).

والوفاء للأهل والأقارب في قصة (المعاملة): «**حاول جاهداً شكري على مساعدته والاعتذار عن المبيت، لكنني كنت قد اتخذت قراراً حاسماً بعدم قبول أيِّ اعتذار، لأنَّ هذا البركان الذي يغلي في صدري من الوساوس والتساؤلات والألغاز والحيرة والتخمينات لا أحد يطفئه سواه، أمسكت يده وكأنني قابضٌ عليه، وتوجهنا معاً إلى البيت**»، (ص:٣٥).

والعنوسة القاسية ومعاناة صاحبها في قصة (الصباح هادئ جداً): «**تأكَّد له أنَّ الإنسان غير قادر على العيش وحيداً مهما حاول أن يوهم نفسه أنَّه قادرٌ على خوض الحياة دون شريك... الآن أدرك ديب كلَّ ذلك، ولكن أدركه متأخراً فقد فات الأوان، وعليه أن يتحمل عذاباته وحيداً**»، (ص: ٣٩).

وقارئة الفنجان، وقصة (على الأكياس) لحنا مينه، وتحقق الآمال والأحلام في قصة (كاتب تعداد): «**في اليوم كنت في العاصمة، ممسكاً بطلب العمل الموقع بالقلم الأخضر تركت الميناء والبواخر والبحر وأصدقائي (كتبة التعداد) لألتحق بهذا المستنقع، وها قد أمضيت فيه الآن خمسة وعشرين عاماً، أنا كاتب التعداد السابق**»، (ص: ٤٧).

وعبرة الحياة ومعاناة العذاب في قصة (الصفعة): «**وذاك الرجل الذي جاءني كالحلم وصفعني تلك الصفعة المدوية والمؤلمة من هو؟ هل هو كاتب النص؟ هل أراد من خلال صفعته تلك أن يقول لي إنَّه أخذ حقَّه منِّي مكتفياً بالصفعة، ومضى متلاشياً تاركاً لي هذه الأمانة الثقيلة بين يديَّ أتصرف بها كما يحلو لي**»، (ص: ٥٨).

والعنوان المعبِّر، والنقد في التغطية الصحفية، والعبرة المستخلصة: «**هو يأكل ويشرب الويسكي بنهم مفرط، وحين يجيء موعد الأمسية التي يُفترض أن يلقي فيها شعره، يكون قد انطفأ من السكر، فيعتذر عن الحضور**»، (ص: ٦٣).

ينطبق عليه القول: «**كلما استيقظ من سكرته، جذب الزقَّ إليه واتكى**»، (ص:٦٤).

وتصوير الأماكن والشخوص، ووصف الأحداث، والتعبير عن المشاعر في قصة (السالب): «**لقد رأيت هذا الشخص مرَّات كثيرة، شخصاً هامشياً مهمَّشاً مشرَّداً، في العقد السادس من عمره، مربوع القامة، يتدلَّى كرشه أمامه، يمشي ببطءٍ متثاقلاً مبعداً ما بين رجليه من كثرة ما يحشو في جيوبه من أوراق وصحف وعلب سجائر وأكياس فارغة، وبقايا أرغفة يابسة، حتى الفانيلا الكحلية الكالحة اللون، المتسخة التي بالكاد تغطِّي كرشه، دسَّ فيها بعضاً من أشيائه التي يحملها، لذلك ترى بنطاله (سالتاً) يكاد يسقط على الأرض، عارضاً عورته على الملأ...**»، (ص: ٥٦-٦٦).

والوصية المعجزة، وطلب المساعدة في اختيار مكان القبر في قصة (مع الخيام): «**أطلب منكم أن تعيدوني إلى بلادي، وأن تدفنوا جثماني هذا المسجَّى أمامكم في أقصى الشرق، هناك قرب ضريحي السابق في نيسابور، ولكم الأجر والثواب**»، (ص:٧٥).

والعنوان المعبِّر والوقفة مع الذات، وتشابه مآسي الحياة وتضحيات الأم: «**إيه يا أمِّي بماذا قابلنا جهودك وعطاءك وعذاباتك؟ حتَّى أنا الولد البار... كما أَعُدُّ نفسي... منذ عشرة أشهر لم أزرك، بل لم أبادر إلى الاتصال بك، أنت التي تفتقدينني بين الحين والآخر، فتتصلين للاطمئنان عليَّ وعلى أسرتي، كم أنا قاسٍ وناكرٌ للعطاء، وغافلٌ عن الواجب**»، (ص:٨٤).

فاستنتج العبرة وقال: «**ألقيت نظرة حزينة عليها وعلى أمي وعلى نفسي وعلى الحياة كلِّها، انعطفت بسيارتي واتخذتُ جهة الشرق مساراً جديد**»، (ص: ٨٥).

قـدَّم القاص في هذه المجموعة من القصص نظرته إلى الحياة من خلال رؤيته للأمور، ومعاناته، نقد فيها المجتمع وما آلت إليه حاله من عيوب، مستنتجاً عبرة الحياة، وحكمة الثراء قبل الأربعين في قصة (حكي مؤجَّل)، موظِّفاً في ذلك العناوين المعبِّرة، والعبارات العامية، والألفاظ والجمل المتداولة والشائعة ويبدو ذلك واضحاً في قصة (حكي مؤجل).

وموظفاً قصيدة النثر في قصة (الهروب إلى الثلج)، مستخدماً أسلوب الهروب عكس التيار تارة، ومواجهة الصعاب متحدياً تارة أخرى، ومعالجاً القضايا الاجتماعية كالعنوسة القاسية ومعاناة صاحبها ومعاناة الحياة واستخلاص العبر والنتائج، والتغلب على التحديات، مؤكِّداً القيم ولاسيَّما الوفاء للأصدقاء والأهل والأقارب، موظِّفاً خبرته

في ذلك، دون أن يغفل مهارة قارئة الفنجان، مصـــوراً الأماكن، وواصفاً الأحداث، ومعبِّراً عن المشـــاعر خاتماً ذلك بالوصـــية المعجزة، وطلب المساعدة في اختيار مكان الدفن، وموظفاً شعر الخيَّام:

سَـرَى بجسمـي الغضِّ مـاءُ الفنـاءْ

وسـارَ فـي روحـــي لهيبُ الشَّـقـاءْ

وهـمـتُ مـثـلَ الـريـحِ حـتَّـى ذَرَتْ

تـرابَ جسمـي عـاصفـاتُ القـضـاءْ (ص: ٧٤).

❁ ❁ ❁

الرواية اليابانية المعاصرة بين التراث وقطار الحداثة

كتاب (أعلام الرواية اليابانية) لعلي كنعان

خليل البيطار

اليابانيــون أناس حالمون مثلنـــا، متظاهرون بالعزلة على كتف آســيا، يحضـــنهم البحر، ويهزّ الموج أسرتهم كأنهم في بيت عائم، يشــبهون طيور النورس في حركتها الـــدؤوب، وينبعثون من قلب الرمـــاد والعتمة والموج إلى الحيـــاة والإبداع مثل طيـــور الفينيق، نكاد نشـــبههم ولا نعرفهم أفكاراً وطقوساً، هي جزء مكوَّن من إرث الشرق.



نُكِبـــوا مرات بالـــزلازل والمد الهائـــل والقنابل النووية، وقاموا من تحت الردم موحدين، كأنما كانت الكـــوارث عامل توحيد، وازدهـــرت علومهم ومدنهم وحضـــورهم في الســـاحة الأدبية آســـيوياً وعالمياً، وفاز عدد من كتابهم بجائزة نوبل للآداب، وترجمت أعمال أدبية كثيرة عبر لغة ثالثة وسيطة إلى العربية، وصدرت الترجمات عن لغتهم الأصلية.

وهذه إطلالة على كتـــاب بعنوان (أعلام الرواية اليابانيـــة في القرن العشـــرين)، من إعداد المترجم

والشاعر السوري علي كنعان، وقد اتكأ في إعداد الكتاب على معرفة باللغتين الإنكليزية واليابانية، واستعان بمؤلفات أبرز الروائيين والنقاد اليابانيين، وبكتب نقدية تناولت نتاجهم وتجاربهم، وجمع في إضاءته لأعمالهم تعريفاً بسيرتهم ورواياتهم، وبإضافات نقدية مقارِنة لتجاربهم، ولمكانتها في الساحتين الأدبيتين المحلية والعالمية.

وصدر الكتاب في طبعته الثانية عن دار التكوين بدمشق عام (٢٠١٨م)، وفي حديث المؤلف عن مكانة الثقافة في اليابان، قال: يلحظ الزائر لليابان أواخر القرن العشرين على العملة اليابانية الورقية من فئة الألف (ين) صورة الروائي سوسكي، إذ حلت محل صورة الأمير هيثو هيرو بومي، واستمرت عشرين سنة، وهذه قيمة رمزية منحتها الدولة والشعب الياباني لمبدعي بلادهم.

وقدم المؤلف تحليلاً للصراعات السياسية والعسكرية الدرامية في القرن العشرين، إذ شهد العالم حربين عالميتين كارثيتين، وكثيراً من الحروب والاجتياحات والصراعات الحدودية، وحروب التحرر الوطني ضد الاستعمار القديم، والحروب الأهلية. وقدّم دراسة للتحولات التي شهدتها اليابان من التراث إلى الحداثة، وتناول ما شهدته الرواية اليابانية في انتقالها الوئيد من الكلاسيكية إلى مزيج من الرومانسية والواقعية والحداثة.

بدأ المؤلف بمدخل عنوانه (أطياف يابانية)، تناول فيه طبيعة اليابان الجزيرة الساحرة عند الباسيفيكي، وما تمنحه لسكانها ولزائريها من حميمية وصفاء روحي، وتوقف عند علامات فارقة تميز الشخصية اليابانية من حيث نمط العمارة الفريد، (هونه وتاتماي)، الشرفة الخارجية والداخل الخاص، وسمات الشخصية التي تجمع الحذر والتوجس والخجل إلى الكرم والشجاعة، بالإضافة إلى نمط الانتحار الاحتجاجي على استشعار انتهاك الكرامة بطريقة هاراكيري المعروفة بشق البطن، أو طريقة سيبوكي العلنية.

وقدم المؤلف كنعان مقارنة بين الروايتين الأمريكية اللاتينية واليابانية من حيث السمات المميزة لكل منهما بشكل عام: فالأولى اعتمدت الواقعية السحرية وجمالياتها، وامتزج فيها الواقعي بالخوارق والأشباح والأطياف المنعكسة عن الأرواح المعذبة، والثانية (اليابانية) اعتمدت رهافة الحس البصري وبراعة التشكيل، ووفرة الصور الحسية الملموسة.

ضم الكتاب دراسة متأنية لثمانية روائيين رواد في القرن العشرين، هم: أكوتا غاوا ريونوسكه (١٨٩٢- ١٩٢٧م)، وناتسومه سوسكي (١٨٦٧- ١٩١٦م)، وكاواباتا ياسوناري (١٨٩٩ - ١٩٧٢م)، وتانيزاكي جونئتشرو (١٨٨٦- ١٩٦٣م)، وأووه كنزابرو (١٩٣٩م)- وآبيه كوبو (١٩٢٤ -١٩٩٣م)، وأووكا شوهيه (١٩٠٩- ١٩٨٨م).

ريونسكه والريادة الأدبية

لم يكن أكوتاغاوا ريونوسكه روائياً ولكنه رائد القص في اليابان، وكاتب ذائع الصيت في مجال القصة القصيرة، وقد خصصت الدولة جائزة أدبية تُمنح باسمه لكتّاب القصة الشباب مرتين سنوياً في موسمَي الربيع والخريف.

يتسم أسلوبه بالكثافة والغموض والشاعرية والتأمل الصوفي المتكئ على فلسفة (الزن) البوذية، وقد أحسن اقتباس حكايات التراث وصاغها بأسلوب عصري، وربطته علاقة مميزة برائد الرواية اليابانية سوسكي، ونال تقديراً منه على قصته المعنونة بـ(الأنف) التي كتبها وهو طالب في الجامعة.

أعماله القصصية تشعر القارئ أنه في قاعة مرايا أو غابة ملونة، ومضمونها يتأرجح بين الفرح والأسى، وبين الإرادية الحرة والجبرية الصارمة. ومن أبرز قصصه: راشومون، اللصوص، في الغابة، خيط العنكبوت، لوحة الجحيم، العجلات المسننة، حياة أبله، وعشرات القصص الأخرى.

قصة (راشومون) تتحدث عن عجوز تجوس ليلاً بين الجثث المطروحة عند بوابة راشومون، لتقص الشعر الطويل وتجعل منه باروكات تبيعها من أجل تأمين عيشها، ويدور حوار بينها وبين خادم مفصول من عمله، يسرق ليعيش، ولكنه ينتقد العمل الشرير للعجوز، وتعلل العجوز الأمر بأن المرأة الميتة التي جزت شعرها كانت تبيع لحم الأفاعي على أنه لحم سمك، فيسطو الخادم اللص على نقود العجوز وثيابها، ويتركها شبه عارية ترتعش من شدة البرد. وقد اقتبس الكاتب قصته من وقائع مدينة كيوتو العاصمة القديمة لليابان التي نكبت بزلزال مدمر في القرن الثالث عشر.

قصة (في الغابة) تتحدث عن مصرع ساموراي واغتصاب زوجته في غابة، وتسرد الوقائع على ألسن شهود مختلفين، وبطرائق متباينة: الحطاب، والكاهن، والمتهم بالقتل، والأم الباحثة عن ابنتها زوجة الساموراي المغتصبة، وتتناقض روايات كل منهمن في إشارة إلى أن الحقيقة ضائعة، وكل إفادة تكشف زاوية المشاهدة، وتكشف توزع المسؤولية على عاتق كثيرين، بمن فيهم الكاتب نفسه! وقد نقلت القصة للسينما على يد المخرج كورو ساوا.

كتب ريونسكه قصصاً لليافعين، ومنها قصة (شيرو)، ومعناها: الأبيض، وتسرد حكاية كلب أبيض مسكون بالخوف، لم يحذر جاره من الخطر، فخجل وتحوَّل لونه إلى السواد، فطرده صاحبه، لكن الكلب قرر أن يكفِّر عن فعلته ويساعد الآخرين، فعاد إليه لونه الأبيض بعد مغامرات وأعمال إنقاذ جسورة.

ناتسومه سوسكي والريادة الروائية

روائي قوي الحضـــور بين أعلام الأدب الياباني، كان اسمه كنوسكي، و(كنو) تعني الذهب، وتشـــير إلى تعويذة تحمي الطفل من الأذى، فغيَّر اســـمه إلى سوسكي، وتعني الكلمة (العنيد، وغريب الأطوار)، وكان ميالاً منذ شبابه إلى التحدّي، عدّه النقاد أعظم كاتب ياباني في القرن العشرين، ورحل قبل بلوغه الخمسين عاماً.

ولد في مدينة إيدو قـــرب طوكيو لأبوين كهلين في مرحلة مجيء الإمبراطور ميجي رائد نهضة اليابان الحديثة، فدفعه أبواه إلى عائلة تبنَّته، ثم دفعته هذه العائلة غير الميسورة إلى عائلة أخرى، ثم أعيد إلى والديه من جديد، فأهملاه واضطربت نفسه.

أبدى الشاب نباهة وميلاً إلى الإنكليزية، ونبوغاً في دراسة الكلاسيكيات الصينية، واهتم بالرواية والفلسفة، وعمل في التعليم كي يواصل التعلم ومساعدة أسرته، وكتب قصائد الهايكو، والقصائد الصينية المسماة (كانشي).

أوفـــد إلى إنكلترا لدراســـة الأدب الإنكليزي، وعانى الأمرَّين خلال الإبحـــار الطويل، وفي أثناء إقامته هناك، كرمته الحكومة البريطانية بوضع لوحة زرقاء تحمل اسمه في المكان الذي سكنه.

عـــرَّف سوســـكي القارئ الياباني بكبار شـــعراء الغرب، وبمختلف تيارات الشـــعر ومدارســـه الرومانسية وما قبلها، وكان ناقداً للتيارات الواقعية والطبيعية والرومانسية الرائجة في عصره.

عمل محرراً أدبياً في صـــحيفة أســـاهي، وكتب قصتين هما (أنا قط)، و(بوتشان)، واتسم أســـلوبه بالنقـــد اللاذع والتقاط الســـلبيات الاجتماعية، ثم تفرغ للكتابـــة، ومال إلى التحليل النفســـي كي يرصـــد عطب النفوس، ورأى د. دوي في أسلوبه شـــبهاً بفرويد، وانتقد سوسكي استلاب الغرب لبلاده بدءاً بالأزياء، ووصولاً إلى القيم والفلسفة.

ومن أعماله الروائية: وســـادة العشـــب، أحلام الليالي العشر، ثلاثية (سانشيرو)، وعناوين أجزائها: سانشيرو، أما بعد، البوابة، ويمكن قراءة الأجزاء متصلة أو منفصلة، وثلاثية (صميم الأشـــياء) أو كوكورو، وتعني (القلب) أو شنزو وتعني (العضـــو الخفاق في الصدر)، وتتحدث عن عشق صديقين لفتاة جميلة، تقيم مع أمها وخادمتها، لكن أحدهما يصرِّح لصديقه بحبه للفتـــاة، والآخـــر يخفي لوعته، ثم ينتحـــر بعد مدة، ووجدت قربه رســـالة مكتوب فيها: كيف أستطيع الهروب إلاَّ عبر الإيمان أو الجنون أو الموت؟ (ص٧٩).

رثى سوســـكي عصراً رحل مع رحيل الإمبراطور ميجي، واستشرف كارثة قبل وقوعها، وكتب رواية أخيرة عنوانها (نور وظلام)، ولم يكملها، وقد أكملتها الكاتبة اليابانية ميزومورا ميناي عام (١٩٩٠م).

كاواباتا ياسوناري وكوابيسه التي ساقت إليه جائزة نوبل (١٨٩٩ – ١٩٧٢م).

ولد في مدينة أوساكا لأسرة نبيلة من سلالة هوجو، كانت وصية على عرش اليابان في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وأبوه طبيب وفنان، تيتّم وهو صغير وفَقَدَ أبويه، ولقب (سيد المراثي) لما عاناه، إذ فقد أخته وجده وهو يافع، وغدا انطوائياً، وفي أحد اعترافاته قال: إني لم أمسك يَدَ امرأة أبداً، ولم أمسك بالحياة أو بالأدب، ألست جديراً بالشفقة؟ (ص٨٧).

امتلك ياسوناري رصيداً من التراث البوذي، ولفتت آماله اهتمام النقاد، وكان من أنصار تيار الوعي، وأعجب بجيمس جويس، وقرأ يوليسيس مترجمة، وأعجب ماركيز بروايته (الجميلات المنومات)، ونقلت بعض أعماله إلى السينما، ومنها: راقصة إيزو، وترجم إدوارد سيدنستكر أعماله وأسهم في شهرته التي توجت بحصوله على جائزة نوبل للآداب.

ومن أعماله: ميجين، بلد الثلج، يوميات فتى في السادسة عشرة، الجميلات المنومات. وكتب مقالات صحفية خلَّد فيها أعلام بلاده الراحلين، وكان معادياً للحروب وفظاعاتها.

تُرجمت رواياته إلى لغات كثيرة منها العربية، وقد تميز بإبداعه المتفرد، وقدرته الفائقة على مزج الواقع الغرائبي بأطياف سحرية وذكريات وأحلام.

رواية (ميجين) تتحدث عن مأساة معلم الشطرنج الياباني شوساي الذي هزمه الشاب كايتاني، وأشار فيها إلى هزيمة التقاليد أمام مادية العالم الجديد.

رواية (الجميلات المنومات) تحدَّثت عن دار للمتعة يرتادها المسنون، وتديرها امرأة أربعينية تقتل الزوار بدم بارد، وحين يتهمها عجوز بالمسؤولية عن هذه الجرائم، ترد ببساطة: هذا شأن المدير، تحدث معه إذا شئت! (ص ١١٣).

أظهرت الرواية مدى انحدار القيم والواقع المرعب الذي بلغته البلاد، والعجوز إيغوشي زار النزل خمسَ ليال في الشتاء، في إشارة إلى أن شتاء العمر وشتاء الطبيعة مقترنان، ولاحظ تخدير الفتيات إلى درجة لا يدرين فيها ماذا يحدث لهن، وروى ذكريات مرعبة وكوابيس تهز الوجدان: نهد الفتاة المخدرة ذكره بثدي أمه، موت الفتاة بجانبه نتيجة المخدر، ورد فعل مشرفة الدار غير المبالي: لديك واحدة أخرى، وهذا مخدر إضافي! وتذكر أيضاً ولادة ابنته طفلاً مشوَّهاً، وتذكَّر زواجه.

كشفت أعمال ياسوناري الروائية واقعاً متردياً، وترك انتحار صديقه ميشيما عام (١٩٧٠م) صدمة عميقة لديه، وبعد أقل من عامين عُثر عليه ميتاً بالغاز دون أي تفسير، وكأنه يتضامن مع ميشيما، ومع المغبونين والمغبونات في عالمنا المشوه.

تانيزاكي جونئتشيرو وتعشيق التراث مع الحضارة الغربية (١٨٨٦ – ١٩٦٥م).

اهتم الروائي تانيزاكي بالتراث وبالحضارة الغربية، وعده النقاد أهم روائي ياباني، ولد في أسرة تجارية ميسورة في العاصمة، وتمتع بذائقة فنية، أسهمت أمه في صقلها، وقد أهداها عملاً عنوانه: الحنين إلى أمي. ولم يألف وجود خليلة لأبيه في البيت، وعانى من رهاب الزلازل، ورسم الشخصية اليابانية المتكتمة المحايدة بدقة.

من أعماله: (سنوات الطفولة)، وصف فيها زلزال صيف عام (١٩٤٤م)، (الوشم)، وتتحدث عن رسام يخدِّر فتاة ويرسم على ظهرها وشماً لعنكبوت ضخم، مؤكداً مهارته الفنية وتعلقه بالفتاة، ومن أعماله أيضاً: (قصة العنقاء)، (جوتارو)، (غرام أحمق)، (الدوامة)، (رجل أعمى)، (تاريخ أمير موساشي السري).

صاغ تانيزاكي حكاية (غنجي) التراثية بلغة معاصرة، وأسماها (الأخوات مكيوكا)، وتعني ندف الثلج الرقيقة، وتحدث فيها عن التحولات العاصفة في اليابان بعد عصر ميجي: بيت تسكنه أربع أخوات، ينشغلن بتدبير عريس للثالثة، والأخت الثانية متزوجة من محاسب، والأخت الثالثة انطوائية في الثلاثين، وتغطي الرواية أحداث اليابان بين عامي (١٩٣٦– ١٩٤١م).

ومن أعماله: رواية (المفتاح)، وهي يوميات سرية لزوج مسن وزوجته التي تقيم علاقة مع عشيق، لكنه ينهيها ويتزوج ابنتها.

ورواية (يوميات عجوز مجنون): تتحدث عن رجل في أواخر السبعينيات، يعاني نصف دزينة من الأمراض: الضغط والرقبة والركبة والبروستات، وانزياح الفقرات، والجنون(مجازياً)، وهو مهووس بكنَّته، وهي تناديه (أبي)، وهو عنين لكن الإثارة الجنسية تنتابه، وهو منشغل بأمراضه، وبإعداد شاهدة قبره، وقد اختار طبع قدم الكنة على شاهدة قبره بدلاً من قدم بوذا حتى تنعش روحه، وتثيره الكنة حين تترك باب الحمام موارباً كي يتأمل ساقها وهي تستحم، وتسمح له بتقبيل قدمها وتعده بتقبيل عنقها، وكانت تدعو عشيقها للاختلاء بها في البيت، وهو يدري ويتواطأ معها، وتوقع أطباؤه موته القريب، لكنه تحداهم، وراح يخطط لبناء مسبح في حديقة المنزل كي يتمتع بجمال كنته وهي تسبح فيه.

واهتم تانيزاكي بالكتابة للأطفال، وحرر في مجلة لهم، وكان يرى الرواية نوعاً من التاريخ. (ص١٤٣) وعده النقاد الروائي الياباني الأشهر بعد سوسكي.

أووه كنزا بروه وعلاج الأمراض السياسية بالأدب (١٩٣٥م)

روائـــي موهوب، ولد في قرية جبلية تحيطها الغابات، تقع على جزيرة على طرف اليابان وعلى حافة الكوكب، وأدبه يمثل المحيط تجاه المركز المهيمن، محلياً وعالمياً، وكان همه أن يعيد لروائي المركز إنسانيته، ويخلصه من مكره وغروره.

شـــهد استســـلام الإمبراطور هيرو هيتو بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وهو صـــبي، فشـــعر بالانكسار، وكانت تربية الأطفال تعدهم للموت في سبيل (ابن السماء)، وكان الجنرال المنتصر ماك آرثر يرى أن عقل اليابان شبيه بعقل طفلة في الثانية عشرة.

واجهته فاجعتان طبعتا حياته بالكآبة: آثار الدمار الناجم عن قنبلتي هيروشيما وناغازاكي، وإعاقة ابنه الدماغية، وقد تميز أســلوبه بالغموض إلى درجــة أتعبت مترجمي رواياته، وإن كانت أكسبتهم شهرة عالمية، وكان صاحب موقف صلب ضد الظلم والقهر.

قصـــته المبكرة (شـــيكو)، ومعناها الطريدة، تروي حكاية أســـر طيار أمريكي معاد أسمر البشرة، واحتجازه في قرية ريثما تتسلمه الجهة المعنية، إذ يعامله الأطفال في مكان احتجازه بإنسانية، دون مشاعر عنصرية أو كراهية، ويسرد القصة صبي هو ابن الصياد الذي احتجز الطيار، وحين علم الأسير أنّه سينقل إلى السجن احتجز الصبي الذي اعتنى به، فاقتحم الأب الباب وشـــجَّ رأس الطيار بالبلطة، وآذى كف ابنه الذي حـــاول حماية رأس الطيار المحتجز. والقصـــة أقرب إلى مستوى اليافعين، وتكشف تفكك القيم وأخطار الحرب، إذ لم تحرق جثة الطيار، بل رُميت في ســـرداب، وانتشـــرت الرائحة الكريهة، وظن صـــديق الصبي الجريح أن الرائحة سببها يده المتورمة.

ومن أعماله: (عمل غريب) وتحكي قصة طالب جامعي يحترف قتل الكلاب وبيعها لأحد المختبرات، كي يؤمن نفقات دراسته.

(ما أكثر الموتى): تسرد حكاية طالب وطالبة، يعملان في نقل الجثث إلى أحواض مشرحة كليـــة الطب، ويدور حـــوار بينهما حول الجثث، بأنهـــا مأمونة يمكن التفاهـــم معها أكثر من الأحياء، وهي لا تحمل الحقد مثل الأحياء، وتحكي القصة معاناة أهل الريف، ومعاناة الطالبة التي أسقطت جنينها قبل بدء عملها.

(أغنام بشـــرية): تســـرد حكاية مهانة جماعية لركاب حافلة أجبرهم جنود ســـكارى على خلع ملابسهم، وكان بينهم طالب ومعلم، حث المعلم الطالب على تقديم شكوى، وكأن المهانة لشخصه فحسب، في حين يشكل غياب العدالة ذلاً جماعياً.

(اقصف البراعم واقنص الأطفال): تتحدث عن أهوال الحرب، أطفال إصلاحية يرسلون إلى قرية جبلية، فلا يرحب بهم الأهالي، في وقت يزحف فيها الطاعون إلى القرية، فتكتمل قتامة المشهد، حرب وطاعون ونفوق حيوانات وموت بشر، ويهرب الأهالي تاركين الأطفال يواجهون مصيراً غامضاً، وبعد مواقف قاسية ومأساوية يعود الأهالي ويعاملون الأطفال بلطف.

(أسرة تتعافى)، و(سبعة عشر)، و(موت فتى سياسي)، و(خواطر هيروشيما)، و(محنة شخصية)، و(كرة قدم عام ١٩٦٠م)، و(الصرخة الصامتة)، و(آخر القطاف)، وله ثلاثية بعنوان (شجرة خضراء متوهجة)، وسداسية بعناوين مستقلة تناولت سيرة شخصيات أثّرت في مسيرته الأدبية، بطلها تشوكو (كوجيتو)، من بينهم أستاذه واتا نابه، والكاتب المسرحي إنووه هساشي، والمؤلف الموسيقي تاكيمتسو، ووالده.

زار تانيزاكي بلداناً كثيرة، من بينها: الصين والاتحاد السوفييتي وفرنسا والهند، وقابل ماو تسي تونغ وسارتر، وندد بالظلم والتسلط، وانصبَّ اهتمامه الأدبي على القرية وبؤسها، وعلى الأمة اليابانية ومآسي الحروب، وخطر السلاح النووي، وانتقد حماقات الحكومات المدمرة، ولُقِّب بمهندس أرض الأحلام.

آبيه كوبو ورهاب المكان (١٩٢٤ – ١٩٩٣م)

روائي تجريبي متأثر بالسوريالية، وساخر منشغل بمسألة اغتراب الإنسان وانخلاعه عن محيطه، نشأ في منشوريا، ودرس الطب في طوكيو، وأبوه طبيب في الجيش، وارتحل كثيراً، وقال ساخراً: درست الطب كي لا أعمل في هذه الحرفة، واحترف الأدب، وظهر تأثير الكارثة النووية في أعماله، واتخذ موقفاً ناقداً من الدولة والمجتمع، وكان معادياً للملكية ومنتمياً للحزب الشيوعي الياباني، ثم انسحب منه إبان الصراع بين ستالين وتروتسكي، وأقام في طوكيو، وقصته (الشرنقة الحمراء) تعكس حيرته وضياعه: يطرق باباً، ويجادل امرأة في محاولة البحث عن بيته، ثم يلتف خيط حرير حول جسده، فيجد بيتاً يظنه له، لكنه يفقد وجوده، وحين يجد الشرطي الشرنقة يضعها في جيبه، ثم يودعها صندوق الدمى الذي يحوي ألعاب ابنه، ولهذا دلالته العبثية. (ص١٩٠)

كتب آبيه القصة القصيرة والمسرحية والرواية، ومن رواياته: امرأة في الرمال، والخريطة التالفة، والسفينة ساكورا، والموعد السري، ووجه الغريب.

(امرأة في الرمال): تتحدث عن مدرس يجمع حشرات، ويمر بقرية لصيادي الأسماك، فيحتجز في حفرة مع أرملة، ويكتشف أن محتجزيه يتاجرون بالرمال، ويسخرونه لخدمتهم،

وهو يحاول البحث عن مخرج، وحين تركوا له سلم الحبال ظل قابعاً على حافة الحفرة يحلم بالهرب في يوم آخر، ولم يبحث عنه أحد، وقد عد بعد سنوات في عداد الموتى، وهذا يبعث على السخر والإحباط.

رواية (وجه الغريب): تتحدث عن صاحب وجه محروق يبحث عن قناع، ويلاحظ أن الناس لا يميزون الوجوه، فيغدو مثل وحش خرافي، وتصـــير مضـــاجعته لزوجته اغتصاباً، وتتحوّل حياتهما إلى كابوس، الرواية مكونة من رســـالة افتتاحية وثلاثة أقســـام على شـــكل مذكرات في دفاتر ملونة: ســـوداء وبيضـــاء ورمادية، ويظهر السرد مدى الاضـــطراب النفسي، وتأثير التشوّهات الجسدية والنفسية التي سببتها القنبلة النووية، وفي الرواية أجواء سديمية وخشية من كارثة جديدة، وســـخرية مريرة تطبع رواياته، وعبثية مربكة تذكر بكافكا. (ص٢٠٥)، وفي ختام الرواية يقول: ربما لم تكن الكتابة ضرورية إلا حين لا يحدث أي شيء. (ص٢٠٠).

مســـرحية (الأصدقاء): نص كابوسي يتحدث عن عائلة تقتحم منزل شاب بدعوى الشفقة عليه، وحين يشـــكوهم إلى الشرطة تصدِّق الشـــرطة إفادة المقتحمين، وتتزايد المضايقات للشـــاب، باحتجازه واغتصاب خطيبته، فيصاب بانهيار عصبي. ويذكر وضعه بمقولة سارتر: الجحيم هو الآخرون. (ص١٩٤).

وللكاتب مقولة جديرة بالتأمل في تضـــامنه مع القضايا العادلة للشعوب: (دولة إسرائيل) اختراع حديث، وهي غيتو منعزل مغرم بالأسوار. (ص٢١٢).

أووُكا شوهيه ودمار الأرواح والقيم في الحروب (١٩٠٩ – ١٩٨٨م)

روائي من معاصـــري الحرب، إذ إنه أُســـر خلالها، وعكس تجربته المرة في نتاجاته، ومن أعماله: حرائق في السهول، ومذكرات أسير، وسيدة موساشينو.

(حرائق في السهول): تعكس صـــورة العالم المحزنة والإنسان المعذب كأنها مرآة، يواجه تامرا المجند المحارب بعيداً عن وطنه، الخطر والجوع والســـل النازف، والتســـريح والتشرد وذكريات القتل العشوائي، فقد شهد مقتل امرأة عزلاء دون مسوِّغ، ويمتزج الخيال بالذكريات الحية، ويستشـــعر الموت ومرارة الهزيمة في كل خطوة عبر الغابة، وقد نصـــحه قائد سريته بقتل نفســـه إذا رفض المشفى إدخاله، لكن المشفى يدمر، ويجد المسلول نفسه دون حماية، ويحس أن البشـــر مثل أشـــياء جامدة، ويقول: أنا حر بكل ما في الكلمة من معنى، حر في أن أعيش هذه الأيام كما أريد، وحر أيضـــاً في اختيار لحظة موتي بدقة، وهنا لا بد أن أشـــكر

قنبلتي اليدوية! (ص٢٢١). بين المشاهد المرعبة والهلوسات والتوحش، والرغبة في نهش لحم الجثث من أجل البقاء، يستقر المسلول في مستشفى المجانين، ويتفق مع زوجته على الانفصال، لكنها تواصل زيارته من أجل الانفراد بطبيبه المعالج، وهذه التشوهات التي أفرزتها الحرب تفضي إلى الجنون.

(سيدة موساشينو): تتحدث عن حرب ملحقة بالحرب الحقيقية، هي حرب داخل المجتمع، بسبب التفكك وانحلال القيم: ميتشيكو زوجة مخلصة تقاوم إغراء العشق والتهتك، وتؤثر الانتحار على الانحلال، وزوجها أكياما من منبت فلاحي، وأستاذ جامعي مهووس جنسياً يضاجع البغايا ويغازل الطالبات، استولى بالاحتيال على ممتلكات زوجته، وسلوكه شبيه بسلوك أثرياء الحرب. والرواية تدين الحرب وتمجُّ القيم الأصيلة والتضحيات التي دفعها المدافعون عن هذه القيم.

دراسة متقنة قدمها الباحث والمترجم علي كنعان، وضعت القارئ العربي أمام أعلام الرواية اليابانية في الطرف القصي من العالم ومن قارة آسيا، فقد عكسوا بأدبهم تحديات قرن عاصف، ونددوا بالويلات والتدمير المنهجي والتبعية للغرب، واحتفظوا بخصوصيتهم وهويتهم، ومجدوا التضحيات الجمة التي قدمت، وأعادت لليابانيين حضورهم، وأحسنوا قراءة التغيرات ورصد أسباب الهزائم وشروخ الانحلال، واستطاعت الشخصية اليابانية الحذرة العاملة بصمت والمستعدة للتضحية أن تدافع عن كرامتها وقيمها وأرضها، وأن تبهر العالم بعمق إنسانيتها، وهذه الشخصية تتقاطع في جوانب كثيرة مع الشخصية الصينية من حيث النسيج الاجتماعي والعمق الحضاري، وإن كانت اليابان سابقة للصين في التحديث والانفتاح، وقد فرضت الرواية اليابانية حضورها ومكانتها على خريطة الأدب العالمي، ونال أعلامها الجوائز الرفيعة، ومن بينها جائزة نوبل.

❊ ❊ ❊

إصدارات جديدة

إعداد: حسني هلال

معرض مؤجل



صدرت حديثاً، في أواخر العام الجاري (٢٠١٨م) الطبعة الأولى من رواية «معرضـ مؤجل- اللوحة الضائعة» عن دار الفارابـي في بيروت. وهي الجزء الثانـي من ثلاثية الأديب هزوان الـوز، وقد كان الجـزء الأول منها بعنـوان «معرض مؤجل- اللوحة الناقصة» قد صدر في بداية العام المذكور.

تتألـف الرواية من اثنتي عشرة لوحة موَّزعة على (٣٧٤) صفحة وقد رسم لوحة غلافها الفنان موفق مخول. جاء على الغلاف الأخير منها:

(يتابـع هذا الجـزء، الثاني من «معرضـ مؤجل»، سيرة الشخصيـة الرئيسة فيها، التي تتماهى وسيرة سورية ما بين عقديـن، وشأن ما سبقه أي الجـزء الأول، لا يكتفي الراوي بالحكاية بوصفها حكاية، بـل يعيد إنتاجها وفق بناء جمالي يتشظّى على المستـوى الأفقي، ضمن غير شكل للتعبير عن الحكايـة، وعلى المستوى العمودي، ضمـن غير مرآة للنصّ المحكـي. تقديراً من الروائـي أن الحكاية وحدها إنما هي

محض سرد. وأنّ ما يجعل منها فنّاً هو تلك المغامرة التي تنبثق من النصّ وتعود إليه في حركة دائمة لا تعرف الثبات. شأن بطل الحكاية نفسه الذي يتجلّى في هذا الجزء من الرواية بوصفه نموذجاً للجيل الذي ينتمي إليه، وبوصفه تمثيلاً لمؤرّقاته وشواغله على غير مستوى.

في هذا الجزء يدفع الروائي بمخيلة قارئه إلى أقصى درجة ممكنة من فعاليات التخيُّل، على الرغم من أن ظاهر السرد الروائي يقدّم راوياً عالماً بكل شيء على حين أن الطبقات العميقة منه تضع هذا القارئ أمام مواجهة تفرض عليه استنفار ثقافته في مجالين معاً. في المدوّنة الروائية العربية على نحو خاص، وفي المغامرات التي أبدعتها هذه المدوّنة منذ العلامات الأولى لفن الرواية في الأدب العربي الحديث).

«معرض مؤجل - اللوحة الضائعة» ليست رواية فحسب، بل علّها مشروع ثقافي وطني تقدمي، يوظف الواقع المعيشي، بما فيه من تداخلات التاريخ والجغرافيا والعلوم والفلسفة، معالَجاً بمبضع الفن، لصناعة واقع آخر... واقع أفضل... من أجل غدٍ أفضل.

الثقافة الوطنية والتحديات الراهنة

كتاب جديد صدر مؤخراً عن الهيئة العامة السورية للكتاب في دمشق عام (٢٠١٨م) لمؤلفه الدكتور «حسين جمعة»، عنوان الكتاب «الثقافة الوطنية والتحديات الراهنة»، ويقع في ثلاثمئة وصفحتين من القطع الكبير، وقد قسم إلى ثلاثة فصول:

الفصل الأول (التحديات الوطنية والثقافية).

ويقسم بدوره إلى قسمين:

١- الثقافة الوطنية والتحديات الكبرى.

٢- الصراع العربي الصهيوني وتخريب وحدة النسيج الوطني.



الفصل الثاني (الثقافة وبناء الهوية والدولة). ويتفرع إلى ثلاثة أقسام:

١- الهوية الوطنية في ظل التحديات الكبرى.

٢- ثقافة النهوض بالدولة الوطنية.

٣- الثقافة الوطنية والتغريبة السورية المعاصرة.

الفصل الثالث (الثقافة وإعادة الاعتبار للذات الوطنية).

ويتوزع إلى ثلاثة أقسام:

١- ثقافة التآخي والتسامح.

٢- تعزيز ثقافة الحوار وقبول الاختلاف.

٣- ثقافة المؤسسات في مواجهة الفكر التكفيري الإرهابي.

جاء على الغلاف الأخير للكتاب:

(هــذا الكتاب يجيب عن أسئلة شتّى أثارتها الأزمة السورية التي أكلت سبع سنوات من عمر الزمن الحيوي للدولة الوطنيــة. وقد توقف عند الثقافة الوطنية بوصفها مسؤولية خلقية ذاتية وموضوعية، وقاعــدة التقدّم وأساس النهوض في عصــر تفجر المعرفة والتقنيات، وفي عصر تزحف فيه العولمة لمحو ثقافات الأمم والشعوب.

لــذا فإن الثقافة الوطنية حاجة ضرورية للدفــاع عن الشخصية الوطنية، وخلق الأساليب الفاعلة لمواجهــة التحديات المستجدة في كل اتجاه، بما يجعلها الأصل الذي يعبّر عن كرامة الإنسان وسيادة الأوطــان. وتزويد أبناء الوطن بالقدرة على التصــدّي لأي شكل من أشكال تشويه الانتماء الوطني، أو النيل من وحدة الأرض والشعب).

«الثقافة الوطنية والتحديات الراهنة»:

هــو الكتاب التاســع والثلاثون في سلسلة مؤلفات الكاتب حسين جمعة، وقد عالج فيها غير جنس ونوع من الكتابة، كالشعر والبحث والنقد والدراسة والمختارات.

القط أكل عشائي



تحــت العنوان أعلاه نشرت دار كنانة هذا العام (٢٠١٨م)، مجموعة قصصية للكاتب «غســان حورانية». تقع المجموعة في مئة وصفحتين من القطع الوسط، وتتألف من إحدى عشرة قصة قصيرة مهداة إلى والد الكاتب «محمد منذر حورانية»... وإلى الشاعر الراحل «طلعت سقيرق»... وإلى القارئ.

تتحــدّث القصص بمزاج ساخر ولغة شفافة سليمة سلسة، عن أوضاع اجتماعية شعبية، ومن عناوينها:

وألقيت طوق العبودية، أنا الذي أكل القط عشاءه، عاد إلى زوجتــه سالماً، كاتب بالمصادفة، أجبرني على العطاء، واحدة بواحدة، رمية من غير رام.

ممّا يقوله الأديب الدكتور «حسن حميد» في تقديمه للمجموعة:

هــذه النصوص الجديدة أكدت لي أهمية الموهبة الأدبيــة التي يمتلكها غسان حورانية، والطاقة السرديــة العالية التي تمشي بها نصوصه مثلما تمشي عروق الذهب في الصخور الصلدة. وانتباهاته العميقة للتفاصيل التي تشعل حرائق النصوص بالنورانية المشتهاة.

واستغلالها بحذر شديــد وهدوء شديد... كي تصل بالنصوص إلى خواتيمها الداهشة والصاعقة في آن.

يُذكر أن مجموعة المؤلف هذه هي الثانية بعد مجموعته الأولى «القناع».

نظريات متباينة في العلاقات الدولية

كتــاب جديد صدر في العــام الجاري (٢٠١٨م) عن الهيئــة العامة السورية للكتاب فــي دمشق، بعنوان: نظريات متباينة في العلاقات الدولية - من المثالية إلى العولمة.



الكتــاب من تأليف الدكتور «كميل حبيب»، وترجمة الدكتور «عبد الفتاح عمورة» ومراجعة الدكتور «منذر محمود محمد».

يتألف الكتاب من مقدمة وخاتمة وفصول خمسة:

الفصل الأول: طبيعة النظام الدولي.

الفصل الثاني: العلاقات الدولية ومسألة الأمن.

الفصل الثالث: العلاقات الدولية ومسألة التنمية الاقتصادية.

الفصل الرابــع: الشرق الأوسط في ظل متغيرات السياسة الدولية وظاهرة الإرهاب الجديد.

الفصل الخامس: العنف بين الدين والسياسة.

وفيما يخصّ مضمون الكتاب، نقرأ ما يأتي:

(يستعرضــ هذا الكتاب، بطريقة مكثفة، نظريات العلاقــات الدولية، التي تتسم بالتباين والتعدد لأسبــاب تاريخية وجغرافية وسياسية، وهذه تتغير باستمــرار، الأمر الذي يجعل هذا المجال موضوع دراسات تضيف مفاهيم جديدة إلى مخزونه القديم قدم الدولة في تاريخ البشرية.

تضع هذه الدراسة مادة جديدة بين أيدي الباحثين وصُنَّاع القرار لاتخاذ مواقف تُلبّي متطلبات الواقع الذي يشهد حركة استثنائية بفعل الثورة العلمية التكنولوجية في طورها الثالث، وبفعل العولمة التي تضفي على العلاقات الدولية مسحة جديدة غير مألوفة لأنها تمسّ الأسس الجوهرية التي تقوم عليها).

يقع الكتاب في (١٦٧) صفحة من القطع الكبير.

قاع الذاكرة



صدر حديثـاً عن دار رسلان في دمشق مجموعة قصصية للكاتبة «جيهان رافع» بالعنوان أعلاه «قاع الذاكرة»، وتشتمل على ثمان وعشرين قصـة، يسبح معظمها في بحر ما يعرف بقصة «ق.ق.ج»، التي قد لا يتجاوز حجمها السطر أو السطرين.

جاء في إهداء المجموعة:

(إلى مـن راهنت الحياة عليهما وكسبـت الرهان «ولداي» احفظهما لي وأنـت القدير... فمن غير قلبي على جمر العمر يسير).

تتحدث القصص التي يشي أسلوبها بنضج ووسامة فنّيين، عمّـا صنعته الحرب ببلدنا، من كوارث وويلات، أودت بمصائر وأحلام وحيوات ملايين السوريين!

من القصص التي تدل أسماؤها على مضامينها:

(حيـن لهفة، حماقة الانتظار، ساعة النهاية، خارج الأسر، فُتات العمر، العائدون، عاشق مع وقف الحياة).

حمل الغلاف الأخير للمجموعة الأسطر أدناه:

(جميل أن يكون لديك رصيف يتمدد على جانبَي الذاكرة... تسقط بقربه كحبة مطر لتتناثر ألوان غبائـك من صداءات الخوف المفتعل... عندما كنت تسير في شوارع الماضي حاملاً بين شفتيك زبد أمواجـه... ولم تستعن بماء الأحلام لتغسل ملحه ونسيت أن تتذكر أنه مازال فوق رأسك قبة زرقاء... تدعوك لتطوف أرجاء الحياة حارساً لملاك الحبّ).

النجوم والأنواء في التراث العربي

النجـوم والأنواء في التراث العربي معالجة تاريخية للعلاقة الظاهرية بين علمَي الفلك والظواهر الجويـة، لأهميتهما الكبرى في حياة الناس قديماً وحديثـاً، وقد عُرفَ عن العرب اهتمامهم بمراقبة النجـوم والكواكب والقمر، ورصد حركاتها ومواقعها، وأوقات طلوعها وغروبها، بما تحمل في طياتها مـن مؤشـرات ودلالات على أحوال جوية معينة (مطر، وشدة ريـح، وارتفاع في الحرارة، واشتداد في البرودة) عرفت بالأنواء، وعُبِّر عنها بكثير من الأمثال والأسجاع والأشعار.

إنه كتاب جامع شامل لما اختير عنواناً له.

جاءت السطور أعلاه، على الغلاف الأخير، لكتاب «النجوم والأنواء في التراث العربي» الذي صدر في أواخر العام الفائت عن الهيئة العامة السورية للكتاب في دمشق.

يُعرّف الكتاب علم النجوم، بالقول:

يمكن عدّ علم النجوم أحد فروع علم الفلك، وإن كان بعضهم يستخدمه مرادفاً له... وهو علم يهتم بدراسة النجوم، من حيث نشأتها وتطورها وبنيتها وتركيبها وأبعادها وتجمعاتها...

ويُعرّف علم الأنواء، كالآتي:

علم الأنواء الجوية، وهو ما يعرف بعلم الظواهر الجوية، أو علم الأرصاد الجوية (الميتيورولوجيا)، ويعرف بعلم طبيعة الجو وظاهره.



يقــع كتاب «النجوم والأنــواء في التراث العربــي» لمؤلفه الدكتــور «علي حسن موســى» في (١٦٨) صفحــة من القطع الوسط، ويتوزع على تسعة فصول، هي:

الفصل الأول: علما الأنواء والنجوم.

الفصل الثاني: فصول السنة فلكياً وتراثياً.

الفصل الثالث: البروج الشمسية وأهم نجومها.

الفصل الرابع: الدلالات الجوية للبروج الشمسية.

الفصل الخامس: منازل القمر.

الفصل السادس: الدلالات النوئية للمنازل القمرية.

الفصل السابع: الدلالات الحرارية للمنازل القمرية.

الفصل الثامن: نجوم دالة على الأنواء والوغرات والجهات.

الفصل التاسع: أيام ذات دلالات نوئية وتنبؤية.

❀ ❀ ❀

صدى المعرفة

إعداد: ريما محمود

طرابيشي يهاجم محمد عابد الجابري



عُرف عن المفكر الراحل جورج طرابيشي الترحال في الفكر من تيار إلى آخر، ومن مذهب فكري وفلسفي إلى آخر معرفي، في العقد الأخير من القرن العشرين تحول اهتمام طرابيشي إلى نظرية المعرفة «الإبستمولوجيا» وطبَّق نظريته المطعمة بالماركسية والتحليل النفسي على قراءة التراث العربي الإسلامي، وصبّ اهتمامه على هذا الجانب، وخاض معارك فكرية مع الباحثين في التراث، ومنهم حسن حنفي، وعبد الله العروي، وحسين مروة، ولكنه كان للمفكر محمد عابد الجابري النصيب الأكبر من انتقاد طرابيشي القاسي... ويقول عن ذلك: «**عندما قرأت الجابري أول مرة، سحرني وأدهشني، فنصّبته عوضاً عن أب مثالي، وتصورت أنه يفتح لي مفاتيح التراث ويقودني إلى كنوز مثل مغارة علي بابا. أقولها بصراحة، وقد كتبت ذلك. قام لي مقام سارتر ومقام ماركس ومقام فرويد... كان معلم فكر؟ لكن اكتشفت أنني أمثلت هذا الأب المثالي في نفسي أكثر مما ينبغي. واكتشفت أن أفكار الجابري عن التراث ناتجة**

عن وعي كاذب...». وأشار طرابيشي إلى ركاكة وفساد مراجع الجابري وإلى أخطائه المعرفية وادعاءاته الكاذبة.

ويقول الطرابيشي: «**إني شبهت نفسي بالمهندس الخبير بتفكيك حقل ألغام، الجابري يزرع اللغم بثوان، وتحتاج لتفكيكه إلى ساعات. ولكن الحقيقة لست أستهدف الجابري وحده، وأصرح علنا، أن الإنتلجنسيا العربية المعاصرة، في شطر عريض منها، ولا أقول كلها... ليست إنتلجنسيا، بل هي كما كان يقول ماركس عن البروليتاريا، إن هناك بروليتاريا رثة. وأقول إن الإنتلجنسيا العربية بتيارها الغالب، مع الأسف، هي إنتلجنسيا رثة. وأنا أقول إنني جزء من هذه الإنتلجنسيا الرثة ولا أبرئ نفسي لأن إنتلجنسيا الرَّثة هي وحدها التي تستطيع أن تنصِّب الجابري أستاذ تفكير لها...**».

لقاء الفراهيدي وابن المقفع



كان الخليل بن أحمد الفراهيدي يحبُّ أن يرى عبد الله بن المقفع، وكان عبد الله يحب ذلك، فجمعهما عبّاد بن عبّاد المهلبي فتحادثا ثلاثة أيام ولياليهن، ثم افترقا. فقيل للخليل: كيف رأيت ابن المقفع؟ فقال: **ما رأيت مثله قط، وعلمه أكثر من عقله**.

وقيل لابن المقفع: كيف رأيت الخليل؟ فقال: **ما رأيت قط مثله، وعقله أكثر من علمه**.

جغرافيا السويد بقلم سلمى لاجرلوف

في لقاء صحفي سئل الكاتب والروائي الفرنسي «ميشيل تورنييه» من أيّ باب سحريٍّ دخل الأدب في حياتك؟ فأجاب: «**من باب كتاب الروائية السويدية سلمى لاجرلوف رحلة نيلز هولغرسون الرائعة عبر السويد، وهو كتاب جغرافيا وضعته للأولاد ونالت عليه في عام (١٩٠٩م) جائزة نوبل والشهرة العالمية. كنت في الرابعة عشرة حين قرأته. بهرني مناخه السحري. فلطالما أحببت السحر وقصصه. إنما ليس أيَّ قصص، بل السحر الذكي الذي يضيء درب القارئ. لذا لم تستهوني أبدًا قصة سندريلا واليقطينة التي تحوِّلها الجنيةُ الطيبةُ إلى عربة ملكية، بل أحببت رحلة نيلز الرائعة**».



ولدت سلمى عام (١٨٥٨م) في قرية تابعة لمقاطعة «فارملاند» المحاذية للنرويج، نشأت وترعرعت في بيئة ريفية هويتها الثقافية خليط من الموروث السويدي النرويجي. عانت من عيب خلقي سبَّب لها الشلل، لكن إصابتها بالشلل وإن أبعدتها عن الالتصاق كثيراً بأقرانها من الأطفال وأجوائهم المرحة، قرّبتها من جهة ثانية من عالم الطفولة من خلال حرصها على الإصغاء لحكايات الجدات وقصصهم الخيالية وأساطيرهم المتوارثة المليئة بشحنات الخرافة والخيال، وواصلت تعليم نفسها عبر القراءة الدؤوبة، وعملت مدَّةً في حقل التدريس تصل إلى عشر سنوات في بلدة لاند سكرونا بين (١٨٨٥ و١٨٩٥م)، ولمع اسمها في عالم الأدب أوَّل مرة بعد أن نشرت روايتها الأولى «ملحمة غوستا برلنغ» عام (١٨٩١م) التي بشرت بالنهضة الرومنطيقية في الأدب السويدي، وبحلول عام (١٨٩٥م) قررت سلمى لاجرلوف ترك مهنة التدريس لتكرس نفسها للأدب.

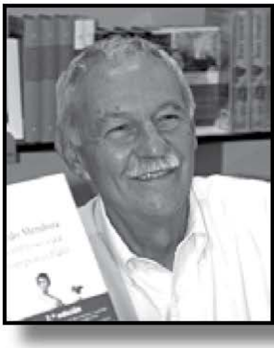
كانت تلك الرواية أو المنهج لمادة الجغرافيا نقطة تحول في حياة الأديبة السويدية، إذ كُلّفت بأن تكتب منهجاً جديداً لمادة الجغرافيا التي يكرهها التلاميذ السويديون، فقبلت التحدي وبعد بضع سنوات تفرغت فيها لهذه المهمة، وسلسلة من الأسفار من أقصى مملكة السويد إلى أقصاها أعدّت سلمى بضاعتها الدسمة، فقدمت الجغرافيا في وجبة أدبية رشيقة، وجعلت من الأدب مدخلاً مهماً إلى الشغف بالجغرافيا من جهة، وتغذية الجيل الناشئ بالقيم والمبادئ الإنسانية التي يتحلَّى بها السويديون من جهة أخرى. لقد تكفَّلت «مغامرات نيلز العجيب» بتعليم أجيالٍ سويدية جغرافيا بلادهم العريضة، وفي الوقت نفسه تعلموا ضمنياً ضوابط العلاقة التي يفترض أن تحكم البشر مع الكائنات الحية الأخرى والمحيط الذي يعيشون فيه.

نشرت هذه الرواية عام (١٩٠٧م) في ظرف استثنائي جداً تعيشه السويد ومعظم بلدان اسكندنافيا الأخرى التي كانت تعيش آنذاك ظروفاً سياسية واقتصادية صعبة، وسط ذلك الإحباط أرادت إعادة اكتشاف المملكة السويدية للسويديين أنفسهم صغاراً وكباراً عبر مغامرات الفتى المشاكس «نيلز» المؤذي لكل من حوله حتى الحيوانات، يصادفه ساحر فيحوّله معاقباً له إلى قزم، فيهرب نيلز ممتطيا إوزة، ويطير بها برفقة سرب من الطيور فوق

كل أرض السويد. هكذا تحوّلت الجغرافيا إلى مادة شيقة ومثيرة أحبها التلاميذ واشتهرت فيما بعد، أصبحت فيلما سينمائياً ومسلسلاً للرسوم المتحركة اقتبس من تلك الرواية، وهذا ينطبق أيضاً على كثير من أعمالها الاخرى.

اللافت جداً أن سلمى وبعد أن وصلتها رسالة من الاتحاد الوطني للمدرسين في السويد مفادها «**نحن بحاجة ماسّة إلى كتاب مدرسي يستمتع الأطفال بقراءته في حجرات الدراسة، ليثير اهتمامهم بجغرافية بلادهم كي يعرفوها أكثر ويحبوها، نرجو أن يكون الكتاب مثيراً لاهتمامهم ليس بالجغرافيا فحسب، وإنما أيضا بالتاريخ والأساطير الشعبية**»، أجابت سلمى: «**سأحاول...** ». لكن هذا الأمر جُوبه بالرفض والاعتراض من المجتمع والمتخصصين حينذاك، الذين استهجنوا أن يكتب منهج الجغرافيا غيرُ متخصص في هذا المجال، إثر ذلك حاولت سلمى، ويا لها من محاولة مثيرة للإعجاب! وتخليداً للأديبة سلمى لاجرلوف وُضِعت صورتها وصورة روايتها الشهيرة «مغامرات نيلز» على إحدى العملات السويدية من فئة عشرين كرون، كما وضعت صورتها أيضاً على إحدى طائرات الخطوط الجوية النرويجية.

إدواردو مندوثا ينتقد نفسه ويؤكد موت الرواية



الروائي الإسباني إدواردو مندوثا، أحد أهم الكُتّاب باللغة الإسبانية إذ إن نقّاد الأدب الإسباني يرونه أفضل مؤرخ لمدينة برشلونة، وأكثرهم شهرة عالمية وحصدًا للجوائز وتقديراً عالمياً. وهذا التقدير الذي ناله مندوثا ربما بدأ منذ روايته الأولى وظلّ يتصاعد معه من عمل إلى عمل.

كتب كثيراً من الروايات عن برشلونة وتاريخها، مثل: «مدينة المعجزات» التي ترجمت إلى العربية وصدرت عن وزارة الثقافة السورية، ورواية: «الجزيرة المجهولة»، وغيرها.

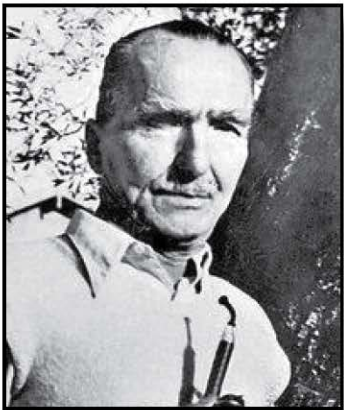
في مؤتمر صحفي عقده الروائي حول صدور روايته «الرحلة الأخيرة لهوارايثو الثاني» قال مندوثا: «**إنَّ شخصياته تصبح أكثر نمطية مع الوقت، وإنَّ قدرته على الخلق تنضب مع كل عمل جديد، لهذا تبدو شخصياته متشابهة**».

وقال أيضاً إنه عندما يكتب الروايات لا يسعى إلى تقديم استعارة للجنس البشري، وإنما يحاول تقديم حكاية تشبه كتب الرحلات وسفينة المجانين وغيرها.

وكان مندوثا قد أثار ضجة كبيرة في الأوساط الأدبية الإسبانية منذ أعوام، عندما أعلن موت الرواية، وقال: «**الروايات التي تكتب الآن دليل على موت الرواية، والناس لم تعد تصدق ما تقوله الروايات، وبمعنى أدق إننا فقدنا احترامنا للرواية، ولهذا يجب أن يذهب الخيال في اتجاه آخر، لكنني لا أعرفه، ربما إلى اللاخيال**».

ووضّح موقفه هذا، عن موت الرواية، بأنَّ الصحف تحلُّ محل الرواية الآن، فالكتابة الصحفية تشبه السرد وتعتمد على حبكة وبناء يجذب القارئ من البداية حتى النهاية.

نيكوس كازنتزاكيس والشعر



«**إنه لوجه من أرقى وجوه الأدب وأنبلها، قد دخل توّاً إلى الأبد في ذاكرة بشر هذا الزمان... كثيراً ما جيء على ذكر ترشيح كازانتزاكيس لجائزة نوبل؛ ولأنَّه لم يفز بها، فقد ضَمِن قيمةً إضافية لعظمته الدائمة. فهو، إلى جانب كافكا وبروست، على حدٍّ سواء مع ذلك المغمور الكبير الآخر هرمان بروخ، واحد من عمالقة كتَّاب هذا القرن**».

هكذا رثاه الشاعر ألان بوسكيه (٣٠/١٢/١٩٧٥م).

يعرف القرَّاء العرب الكاتب اليوناني من خلال أعماله الروائية الشهيرة: «زوربا اليوناني، المسيح يصلب من جديد، الإغواء الأخير للمسيح، الإخوة الأعداء، الموت والحرية، وأعمال نثرية أخرى...».

أما كازنتزاكيس الشاعر فيكاد يكون مجهولاً عند كثير من القرّاء.

كتب كازانتزاكيس ثلاث قصائد كبرى (الأوذيسة - ترتسينس - السونيتات).

الأوذيسة: صَرْحٌ أدبي عملاق مؤلَّف من (٣٣٣٣٣) بيتاً، أنفق نيكوس كازانتزاكيس في كتابته اثني عشر عاماً. وقد أعاد كتابته ستَّ مرات. يصف فيه مغامرات عوليس، مغامرات الإنسان المعاصر، الساعي إلى حياة جديدة، الباحث عن الحرية، وعن تجاوز نفسه.

عمل حَظِيَ في نظر كازانتزاكيس، وفي نظر الأجيال القادمة، باهتمام عظيم. وكتب كازانتزاكيس عن الأوذيسة: «هذا الكتاب لم يُكتَب للعجائز، لكنّ للشباب، وحتى للذين لم يولدوا بعد. إنه كتاب سأحمله معي إلى القبر».

ترتسينس: من إبداعاته الشعرية التي لا يعرفها إلا قليلون. كُتِبَتْ بين عامي (١٩٣٢ و١٩٣٧م)، «الأناشيد» مؤلَّفة من (٢١) قصيدة نشرت في اليونان عام (١٩٦٠م) كتب مقدمتها الشاعر نفسه في عام (١٩٣٩م)، وجاء فيها:

«وددت، في هذه الأناشيد، لو أتمكن من إظهار الاضطراب والفرح اللذين تهبني إياهما النفوس التي غذَّتْ نفسي. إنها الأمهات اللواتي غذَّينَني بمحبتهن، كما أفهمها، بالسلوك الروحي، والدأب، والإصرار - مع المقاومة - وليس المقاومة وحسب، ولكن الحب الفَرِح، وليس حب الوحدة الكاره للبشر. واليوم أنشر هذه الأناشيد. ومن بين الناس الذين أعرفهم، سبعة أو ثمانية فحسب، على ما أستشعر، سوف يستبدُّ بهم الفرح لدى قراءتها. أما الآخرون فسوف يرمونها بقلق. لغتها، البحر، الإيقاع، «الملك المستور» الذي يحكمها، الطريقة الفرحة، المتعطشة، اليائسة، التي أنظر بها إلى المغامرة الفردية والعالمية، فوق كلِّ سلوى، فيما يتعدى كلَّ ثواب، بعيدًا عن كلِّ خوف - هذا كله لا يطيقونه. أتوسل إليهم أن يرأفوا بي؛ إذ لم أبذل أيَّ جهد لنيل إعجابهم. وحتى لو كنت فعلت ذلك لأخفقت. فالوحدة قد قسَّتْ طباعي بعض الشيء، والفرح الذي ينتابني عند الإبداع من العِظَم بحيث إنه لا يحق لي أن أطالب بأيِّ أتعاب أخرى».

من عناوين هذه الأناشيد، نختار: «دانتي، جنكيز خان، لينين، دون كيخوتي، نيتشه، محمد، موسى، بوذا، شكسبير، ليوناردو، الإسكندر الأكبر، المسيح...».

السونيتات: نُشرت عام (١٩١٤م) مؤلفة من (١١) مقطعاً لفظيّاً. نذكر منها «أوديبوس، ثرموبيلس، الأبديون، شجرة اللوز»، يقال إنه تأثر في هذه السونيتات بالشاعر الإيطالي دانتي.

ويذكر أن أعمال كازانتزاكيس الشعرية فيها نفحات مشرقة، وقد كتبت عنه الناقدة ماري لويز بيدال-بودييه: «الحياة الشعرية هي عنصره الطبيعي، إيقاع تنفُّسه نفسه...».

في عام (١٩٥٧م)، قبيل مغادرته أنتيب ببضعة أيام، في رحلته الأخيرة إلى الصين واليابان، كتب في الكتاب الذهبي لإحدى مكتبات أنتيب:

«الشعر هو الملح الذي يَحُولُ بين العالم والتَّفَسُّخ».

❁ ❁ ❁

نيكوس كازنتزاكيس

الثعبان والزنبقة

ترجمة : سهيل نجم
اختيار وتقديم : ناظم مهنا

رئيس مجلس الإدارة
محمد الأحمد
وزير الثقافة

المدير المسؤول
ثائر زين الدين
رئيس التحرير
ناظم مهنا

الإشراف الطباعي
أنس الحسن
التصميم والإخراج
ريما محمود
التدقيق اللغوي
هاجر حرب
التنضيد
ابتسام عيسى

نيكوس كازنتزاكيس

(١٨٨٣ - ١٩٥٧م)

نيكوس كازنتزاكيس، الشاعر والروائي والمسرحي والفيلسوف اليوناني، من أكثر الكتاب العالميين شهرة وشعبية عند قراء العربية، عرفه القراء العرب منذ عقود خلت، من أشهر رواياته الرائعة التي ترجمت إلى العربية: زوربا، الأخوة الأعداء، الحرية أو الموت، المسيح يصلب من جديد... ثم كتابه النثري الشهير «تقرير إلى غريكو».

في رسالة كتبها «ألبير كامو» عام (١٩٥٩م) إلى زوجة نيكوس السيدة «إيليني» بعد فوز كامو بجائزة نوبل، جاء فيها: «كنت أكنُّ كثيراً من الإعجاب، وإذا أجزت لي، نوعاً من المودة لآثار زوجك. ولا أنسى يوماً بعينه، كنت أسفت فيه على نيلي جائزة كان كازنتزاكيس يستحقها أكثر بمئة مرة، فإذا بي أتلقى منه أكثر البرقيات كرماً... بغيابه يختفي واحد من فنانينا الكبار، وأنا من أولئك الذين يستشعرون، وسيواصلون استشعار الفراغ الذي خلفه».

رحل كازنتزاكيس ولم ينل جائزة نوبل!

شعبية كازنتزاكيس، بعيدة عن السطحية والابتذال، بل هو أبعد الكتاب عن ذلك، وهو شديد العمق في أسلوبه وفي نظرته إلى الحياة وإلى الوجود، وهو كاتب

وجودي كبير. ونستطيع أن نقول الكثير عن مكانة هذا الكاتب الكبير الذي كان له تأثير على عصره. كل رواياته حافلة بالمعنى، وبالصراع، وبانتصار الإنسان المأساوي، ونستطيع التوقف طويلاً عند شعره العميق الذي يمزج فيه بين تراث الإغريق، وبين المعاصرة. إن أدب كازنتزاكيس، بحر متلاطم من الأحاسيس النبيلة والحارة في احتفائه بالحياة وبالمعنى الجوهري للإنسان، معبراً ببراعة، عن الروح الإغريقية المفعمة بالتراجيديا، وتاريخ الإنسان حافل بالبطولة والتراجيديا، كما تفيد كتابات كازنتزاكيس.

أما روايته هذه «الثعبان والزنبقة» هي عمله الروائي الأول، ترجمه عن الإنكليزية المترجم والأديب العراقي سهيل نجم، وصدر عن دار الكنوز الأدبية- بيروت (١٩٩٣م).

الثعبان والزنبقة، عمل صعب حافل بالأساطير، وهو نمط من السرد الغنائي الشاعري الذي يعتمد على اللغة؛ على الوصف والاسترسال والتكرار والصور، والانحرافات السردية...

هذه الرواية التي يمزج فيها الكاتب بين التأمل والنشوة، بين الدونزيوس والأبولون، قال عنها أحد النقاد اليونانيين بأنها: «رواية رائعة عن الانحلال...» نرجو أن يتحقق الهدف من اختيارها هنا لتكون نمطاً من السرد الذي يُحرض كتابنا على الكتابة الإبداعية.

١

٢ - أيار

أصبـت بالحمـى اليوم. الرعشة تسري فـي جسدي - شيء ما يتلـوى ويتمدد في جسمي- وكأن ربيعاً يرتج منفلتاً فجأة- وكأن فكراً لا يروض يسيح خلف جبيني.

شـذى جسدها لم يزل ماكثـاً حولي ليموت ببطء، يتسرب من بدني ويثمل روحي. شخص ما يدفعني لأن أعدو خلفها لأطلب منها أن تعود وتجلس على ركبتي وتمنحني شفتيها مرة أخرى.

رأيـت تينك الشفتين لكأنهما قطرتان كبيرتـان من الدم وحين أنحني عليهما لأقبلهما تدمدم فـي أوردتي رغبة وحشية وغريزة من العصر البربري البدائي- وأرتعش- لكأنني أمتص جسداً بشرياً ينزف منه الدم.

٣ - أيار

أنا اليوم أكثر هدوءاً. لن تأتي هذا المساء أشتاق إليها وأخشاها. إنه لأمر غريب ما أشعر به نحوها، جسدها اللدن وعيناها الواسعتان وشفتاها الحمراوان المنقوعتان بالدم.

فـي إحدى الليالي كنت جالساً مغتمـاً في حديقة خارج المدينة، كان لدي هاجس أن روحي تنتظر شخصاً ما. التفت فرأيتها. كانت جميلة مبتسمة تسير تحت الأشجار مقتربة منـي. دفعتني يد. آه، لكـم أتذكرها: يد مطلقة القدرة دفعتنـي. فاقتربت منها وأخبرتها باسمي- اسم فنان شهير- وطلبت منها أن تسمح لي بتخطيط صورة لها.

عشقتهـا، عشقتني، الأغنية الأبدية، المكررة، بالغة الانسجام، والآن أريد هذا الجسد ذا العينين الواسعتين والشفتين المنقوعتين بالدم أن يأتيني دائماً، يحضنني، يملأ غرفتي بخـدر ورعب النعيـم. إن تبقَ تصعق أعصابي وتستنزف جسـدي برغبة العناق الواهنة

المميتــة تلك. أحس بالألم، أثر أيام، في البقــع التي قبلتني فيها -كأنها احتراق- عذوبة سامة تقطر من شفتيها إلى شفتي وتشل عقلي وكل بدني.

حيــن تغادر وأعود إلى لوحتي، تصاميــم سحرية تقفز من يدي، توحدات من الضياء والظــلال وألوان منفعلة مخبولة. بحار مطلقة الاهتياج، غيوم ذات أشكال غريبة تعدو في السماء وتهبط على الأفق لتعتم الشموس الهائلة العجيبة التي تشرع...

٥- أيار

أنــت تقومين بمغامرة في روحي وعلمت بأنك آتيــة. كنت في انتظارك. كنت في انتظارك مثل الأرضــ الجامدة في انتظاراتهــا وآلام عزلتها الشتائية. أنت الربيع وجئــت برقة، آه، رقة رائعة تنســاق غائرة في روحي. أفكاري تنحل. أزهرت وفاح شذاها فــي طريقك... ينبجس لون الأمل ويبتســم تحت قدميك. نفسك دافئ ومتراخ يمر فوق روحي وأحلامي تستيقظ من خدر شتاءاتها الهانئــة وتــراك دون دهشة فتسخر منك. لقد عرفت أنك ستأتيــن، بعض الطيور التي في داخلي فتحت عيونها ورفرفت بأجنحتها. وأنت ابتسمت وانسقت بعيداً، آه برقة رائعة، ملكة في روحي.

برفق، برفق اندفعت في روحي بغرور وغطرسة الورد وشوق اللبلاب الذي لا حدود له والتماس البنفسج الخجول الصامت. وقبلة دون نهاية تنتشر بوخز خفيف وتجلب الرعشة لجســدي. أحسها -أنت ربيع فاتن ومبارك، وأنا الأرض الأم العظيمة الداعرة- تلك التي تفتح حقويها وتنتظر.

١٠- أيار

تعالي... حنين روحي يحفر في روحي وشوق مطارد يجثم في التمثال الرخامي الكبير وينسحب نحوي. ستتداح يدانا معاً تحت الانسجام الرخامي، ستلتقيان وستمتد المدينة الأثيمة تحتنا وستراقب كيف ينثر البنفسج براعمه عند الغروب على المياه في الأسفل.

البنفسج ينثر براعمه عند الغروب فتعربد الألوان. آه حبيبتي! ركبتاي تصطكان بالرغبة والقبــلات تصخب على شفتي. متعة الحياة تمور بعنف في صدري. والحب يبهج روحي بخمر صوفي من الربيع وبهذيان السكر.

آه حبيبتي، حبي يحتفل الليلة. انظري إلى الموكب البهيج الصاخب القدسي وهو يهبط من كيراميخوس[١] ويقترب -مثل موجة تجيش بأغنية وتعلو مفتونة لتقبل الصخور الجميلة.

آه يا حبيبتي، آه إلهتي، ارتفعي فوق الرخام وابتسمي. أنا أحتفل بالباناثينا لحبي. وتلك هي أحلامي مرتدية ثيابها المبهرجة الاحتفالية منطلقة من المقبرة لتعبر البوابتين(٢) وتهبط ببطء من الصخرة المقدسة(٣). إنها تحمل بيديها القناع السحري الثمين المحاك ببراعـــة. ليلاً ونهاراً تنحني فوقه في الليل تحت سحر القمر وفي النهار في لهب الحب، مزوقة.

آه حبيبتي، آه إلهتي، ارتفعي فوق الرخام وابتسمي. نايك(٤) يستريح في يدك. جسدك العاجـــي يتوهج في الليل. وتحت قدميك تهجع الأفعـــى الهائلة ملتفة في هيئة ركام- ذلك الإلـــه الخفي الذي ينشر الغنى في أعماق الأرضـــ. الأعمدة ترتفع بفخر وريعان البياض الصلب في الرخـــام تنفين فيه الحياة وتعود كل الآلهة ثانية إلى الطنف وحرب اللابيثيين والقنطورات تشن مرة أخرى على ميتوبيس(٥).

ابتسمـــي عند المثلث اليتيـــم، آه أيتها الحياة الحب، ستعود ثانيـــة الأفكار الرخامية لفيدياس(٦) وستبعث الآلهة العذراء مسلحة وسيحتشد الآلهة مبتسمين.

الطنف والأفاريز ستستعيد شبابها وسيمتد السقف فوقها وستستيقظ الألوان النائمة وستعـــود النصب المبعدة مبتهجـــة، والجميع سعداء سائرون نحـــو قواعدهم، يحركون أذرعهم البيضاء الصلبة بسكون ضمن الخطوط الرخامية الفنية.

آه، حبيبتـــي، آه آلهتي، ارتفعي فـــوق الرخام والبرج عذراء في أعماق المقام المقدس وابتسمـــي. سيهبط الموكب الآن علـــى السلالم الرخامية ليسقط تحـــت قدميك ويعبدك. هواجســـي السوداء، وعواطفـــي الوضيعة وأفكاري الكئيبة كلها تجـــر نفسها مقيدة إلى نصبـــك كي تكون ضحية. أشواقي تخب إلى معبدك مثل الفرسان، آه يا حبيبتي العظيمة ولهفتـــي، العذرية التي لـــم تقهر، تعبر بيروبيلايا مثل حامـــلات السلال(٧) اللائي يحملن الزهور البرية الحمراء التي جمعت بيادر من الفاسق المبدع قلبي.

أنـــت الآلهـــة الوحيدة، أنت الحقيقة والانتصار! الأبديـــة تبتسم على جبينك وحماسة الحياة تضطرم على شفتيك كل المظاهر الصوفية والمخجلة للحب تجلب الوهج لوجنتيك. أنـــت التناسق الإيقاعي، أنت الحقيقة والحياة. الموكـــب المقدس لحبي يتكسر كالموجة وينتشر تحت بارثينون ورغباتي تركع وتنثر بصمت كل براعمها المزهرة تحت قدميك.

تعالي يا فاتنة روحـــي! اهبطي من الرخام وامنحيني شفتيك وجسدك. لهف العصور ينصـــب على قمم الأعمـــدة ورغبات أميال من الموتى تقفز من التـــراب. عميقاً في خمود الرخام الأبيض يستعر لهب عاطفة الحياة الأحمر ويتملكني.

في الضوء المضبب للغسق هناك بعد مياه سالاميس[٨] بعيداً عن تراب كيراميخوس. الذكريات العظيمة تنزل بعظمة من الصخرة المقدسة. تعالي أنا أحتفل الليلة بباناثينيا حبي العظيمة.

دعينـــا نملأ قلبينا، مثل كؤوســـ باناثينايك بخمر خيالي وستشع عيوننا بسكر الحياة وستمتلـــئ شفاهنا بالقبـــل. ومن هذه الصخرة دعينا نغني كلانا عـــن جمال أبولو وكرم ديونيسيســـ وحاجب أثينـــا الرفيع وشباب هيبـــي[٩] الدائم وشفـــاه أفروديت الحمراء، القبلـــة الأبدية والظمأ الأبدي. دعينا نثمل أنفسنـــا بالابتسامة التي لا حدود لها لسمائنا والتزاوجـــات الشهوانية لألـــوان أرضنا، بأغانـــي عنادل كولونـــوز[١٠] وبالعسل الذهبي الشمسي لهيميتوسنا[١١].

تعالي مثل الآلهة الخالدين على الطنف، دعينا، أيضاً نستلقي هنا على الرخام عابرين من سالاميس التي تهجم من البحر مثل انتصار هائل وتبتسم لنا... دعي قلبينا يتفتحان كبراعـــم الورد، مثل قوارير مثقبة مثل شفاه تصلي، ودعيها تشكر الآلهة العظيمة لخلقها الحياة الجميلة وشفتيك الحمراوين وحبي الكبير.

دعـــي سقراط والسيباديس وفيدياس وديوايوتيمـــا وبيركليس وأسبانيا، أولئك الكهنة العظـــام والكاهنات للجمال، يبدؤون الرقص والغنـــاء وطقوس القربان المقدس. ودعي – الناس المختارين– من قبل الآلهة– كل الأثينيين وسيداتهم– ينضمون ببهجة في انسجام مع اللازمة الفرحة للكهنة. ودعي كل الزهور تينع حولهم وكل التوافق ودمدمة البحر تحلق إلـــى هنا وكل الهـــدوء المبعد وفرح الأولمبس يعود مرة أخـــرى وينصب إلى الأسفل من الأعمدة المتوجة لبارثينون ومن عباءات الكاريا تايدز[١٢]، وفي الأطراف الجميلة للسيدات وعلى الحواجب الرجال دعيها– تلك العظمة، تتناغم، رجفة الحب المقدسة تلك.

١١ – أيار

آه مـــن جسدك الذي ما برح مستلقياً علـــى الشراشف البيضاء وشعرك المنثور على الوسادة وشفتيك الشاحبتين اللتين أرادتا أن تقولا شيئاً ولم تستطيعا!

٣- حزيران

مصاب بالحمى إنني أعاني. هنا، هنا في صدري. أحس أن ناراً تستعر وتهدر في عروقي. لدي شعور أنني لو فتحت أحد شراييني وسمحت لبعض الدمع أن يجري لاسترحت.

٤- حزيران

أريد أن أصفر زهواً في شعري. وأكدس أوراداً وتفاحاً وعطوراً حولي. وأضع كل حبي فوقها. عرائش عنب[١٣] أشد خضرة تعلن شهوتها في داخلي، تنسج حولي وحول عقلي، تبحث عن عالم لتعانقه. تبرعم صوفي للورود والبنفسج يأخذ محله فيَّ، وأنا أسمع البراعم تعلو، والعيون المشرقة تفتح، والطيور تغرد، تغرد...

بعض الغموض يحتفل في شيء طقوسي. انحنيت وسمعت ترانيم وصلوات في صدري ورفرفة الأجنحة التي تتفتح وتلك النبضات التي تشبه أصداء شبح جرس كنيسة، يدعو أفكاري إلى طقس القربان المقدس.

أشعر أن إلهاً ينزل فيَّ. روح الخلق تنفخ فوق أفكاري وإصبعي الذي يتلألأ بالضوء يمس حاجبي. رافائيل وبراكسيتلز يعملان فيَّ. أسمع الفرشاة رقيقة وجبارة، تتسلق قلبي وأشعر أن الرسوم العظيمة تخرج للحياة. مادونا بابتساماتها الرقيقة وسحرها الفريد- جيروب وعيونها التي تشبه الزهور، تريح رؤوسها الذهبية على أذرعها ناظرة بصمت ساكن إلى السماء.

أشعر أن إزميلاً غامضاً ينحت فيَّ. ويدَ أعجوبةٍ تتحرك صعوداً ونزولاً مؤلهة جموع الرخام خلف جبيني. أشباح رخامية للآلهة تتوهج في أعماق روحي، أحلام شهوانية تحيا، حالات عشق ايروسي تظهر، وأفروديت السينيدية[١٤] مثل زهرة يانعة لعالم أكثر جمالاً، ينهض من موجات رغباتي، تهدأ وترخي المشد- وبراكسيتلز الذي يرى فرينه[١٥] على ركبتيه يبتسم.

آه لو تجمعت كل رغباتي لتكون قبلة واحدة وتجيء إليك في إحدى الليالي لتقبلك بأكملك.

١٠- حزيران

عيناي لا تكلان من النظر إليها. هي تسند رأسها إلى صدري وبخجل تعانق ركبتي في صمت. وأنا على قمة شعرها مثل امرأة تمسد شعر طفلها قبل أن ينام. تهوي صلاة من شفاهي وتشتبك برقة مع شعرها...

١١- حزيران

خلال كل الليل أنت تتوهجين في قلبي بألق عجيب وهالة عالم فائق. مثل إله في شجرة هوريب[١٦] المحترقة.

حبك، مثل عناق فضي للقمـــر، يلبس روحي بالسكينة والضوء. حين أنظر إليك ترزح ركبتـــاي تحـــت ثقل، ويداي تشتبكان على نحو لا إرادي وتنفتـــح روحي بتمامها أمامك- هكذا تنفتح الزهرة حين تشرق الشمس.

أتحلل في صلاة ونشوة وتشحب شفتاي من الغناء بمدائحك.

ما أحسه نحوك هو دين وأنا أتحرك كي أتسلق الجبال الشاهقة التي تتحدث عن الأسرار مع السماء كل صباح في الفجر، مثل الحب تحمر قممه- وتركع أمامك متضرعة.

٢٠- حزيران

وطئت نباتات عبقة وأصغت نفسي لكثافة السدر واللبلاب وسمعت همهمة آلهة[١٧] الطيور المقدســـة الكبيـــرة، وفي كل مكان، كل مكان، تحـــت الأوراق المزخرفة، ضمن قباب المعابد حول تمثـــال بانديموس أفروديت[١٨]، ترى عيون روحي كاهنـــات جميلات ملوحات بالشمس مصبوغات الشفاه، وتيجان ذهبية حول شعورهن، الطير المقدس في اليد، ينتظر ويبتسم...

٢١- حزيران

حين تفتحيـــن عينيك الهائلتين وتنظرين إلي، تنفتح أمامي بحار قصية لا شواطئ لها تتلهف لجسد البحار.

شبـــكات سرية تغوي السفن، مياه عميقة توجد وتـــزود بدموع الأمهات موجات تبدد وتقلب وتذيب الصخور الهائلة التي تهشم الحب إلى جزيئات بالأغاني والقبل والمنحنيات المبهجة للحواس.

ميـــاه عميقة تبتسم للضحايا العراة بينما تطلق صدى الأبدية، وأغنيات الحب المهلكة إلى جانبها.

حين تفتحين عينيك الهائلتين وتنظرين إلي، مغناطيس سري يجذبني باتجاهها والصوت مليء بالهارموني ويغني لي بعذوبة. وأنا بحار حب غرقت سفينته، أشعر بالاندفاع زحفاً لعناقك، آه، يا معين الأرواح! الغارقة في اضطراب سائل أمواجك.

٢٢ – حزيران

عيناك الواسعتان الساهيتان تتوهجان أمامي ليلاً نهاراً وتقودانني. إنهما يشعان على ممــر الحب ونيران سير الحياة بضوئهمــا الجميل. الشمس تمر بي ثم تنطفئ في المياه. النجــوم تزهر ليلاً في حديقة السماء السريــة- لكنها تذوب وتذوب في الظلام وأنا مددت روحي على جسدك وجررت بلذة متهالكة بكماء الغموض الكبير لعينيك الذي يتوهج أمامي ويقودني في الليل.

أشعتها تتسلل في شعري وبرقة تقبل جبيني وتصب في داخلي قبلاً ليمونية. وروحي بتمامهــا تنظف وتخمد موجات رغباتي وتذوب كل روحي في السماء اللازوردية الصافية -وتتوهــج ليــلاً ونهاراً، ترتعشــان مثل نجمتي حب غيــر كامدتين، همــا تلكما العينان الواسعتان، الجميلتان، الساهيتان.

٣٠– حزيران

أنــت المــرأة الوحيدة التي ملأت روحي. حين تمررين يــدك ببطء فوق شعري، عوالم مخفية تتفتح داخلي، وازدهار صوفي لليلك والورود واللبلاب يزهر ويتشابك حول أفكاري. أشعر بالدافع لأن أنحني وأنثر الأكاليل والرغبات البريئة وأسرار الحب في طريقك، حين تبزغ ذكريات وتقذف بلونها الوردي على روحي أراك تبرزين من خلال غابة أشواقي، على طــول مديات جبل أحاسيسي، خلال كثافــة أوراق رغباتي، ممتنة صامتة وبسحر طافح، وأحلامي تسقط ساجدة على ركبتيها لتراقبك.

تمرين مثل ضياء فوق روحي، وكل أحاسيسي بهدوء تلتقي في عبادة لمرورك.

١٥– تموز

أنــا أجلس في مرسمي أمام اللوحات التــي بدأتها ولا أستطيع إكمالها- أجلس هنا، أفكر ملياً. أنا مستيقظ وأحلم. وأرى حبي يقترب، مبتسماً بصمت بتلك العينين الواسعتين وذلك الجبين غير المتغضن الذي لم يقبل ولم يلوث ببرقة التأمل. أنا نثرت دربها بسعادتي وبالمتعة وليلك براءتي وأزهار اللوتس المقدسة.

وهـــي تدوسها وتقتلها وتظل وتبتسم ساخرة مـــن روحي. وأنا أختضُّ من الحب، من الخوف، سعادتي ومتعتي والليلك تموت تحت القدم. وأنا أسمع شفتيها مثل فولاذ محترق يضغط على شعري.

وســـم الرغبة يلهب دمي. آه يا مختارتي! حيـــن أموت سأموت من الحب والخوف في منتصف ليلة في حضنك!

٢

٢٠- تموز

جـــاءت الليلة باسمـــة ومبتهجة وأخذتني لنتمشى. كان الليـــل قد جن والمنازل رقدت لتنـــام. الرجال العائليـــون يعودون إلى البيت مع نسائهم وقوريـــن وصامتين... الشباب، الشاحبـــون من الاستيقاظ، كانوا متجهين ببـــطء وكآبة نحو تسلية ما. بين الحين والآخر تسمع جلبة عربة مارة. أما نحن فكنا نسير على عجل- دون كلام. لم أكلمها. لم أستطع وأنا في وسط كل تلك المجابهات الحياتية العادية.

بعيـــداً جلسنا إلى جانب البحر على صخرة. شيء ما ثقيل كان يثقل صدرينا. وعلت فوقنـــا غيوم داكنة وكثيفـــة. لكأنما كان عزاءً مليئاً بالدموع. كلانـــا كنا قلقين. ربما كان هاجســـاً. لم نستطع الجلوس ثابتين في بقعة واحدة. رحنـــا نزحف إلى الوراء أو الأمام على الساحل الرملي أبكمين أخرسين. البحر اللامتناهي أمامنا. كأن ليلاً لا نهائياً يرتفع فوق المياه- حزن لا نهائي.

عدنا صامتين وحزينين. حيث افترقنا وانحنيت على عينيها ورأيت كل هلاكي- ورأيت ليلاً لا نهائياً، حزناً لا نهائياً- أحسست أن شيئاً مجروحاً يتدلى جميلاً في داخلي وبدأ ينتحب.

٢٧- تموز

أنـــا قلق. سأم يقيد جسدي وروحي بأكملها. أجلس لأعمل ويداي تهويان مرهقتين وعيناي تغمضـــان وأسقط في التفكير... نعم، الآن أدركتهـــا، نعم، غرابة وامتقاع، محنة غامضة تحوم فوقهـــا وتلعق جسدهـــا. حين ركعت أول مرة أمامها في الحقيقـــة كان الوقت ليلاً وكنا وحدنا

نرتعشــ من الخوف والحب. الأشجــار حولنا كانت تتنهد ورأيت الورود أمامنا ترمي ببراعمها الذابلــة. نضم ثمــة فاجعة تضطجع في كميــن. كانت جميلة، ساكنة، هادئــة عيناها تشبهان بنفسجتين نضرتين في الليل. جسدها الأبيض يتأجج مثل زهرة ليلك هائلة، عذراء وبريئة. لقاح الزهور ينتشر بين الأوراق. وحين ركعت أمامها انفجر صوت أحد ما جريح وعلى شفا الموت من قلبي، ينهض ممزقاً صدري قاذفاً ألماً أبدياً لكلمات خالدة: أنا أحبك.

رعب ينهض في الحديقة ولوم الورود يرن في قلبي. شيء تكسر في داخلي. وحين تلتقين قوية بيضاء بين الورود منزوعة الأوراق، لا؟ ألا ترين شيئاً؟ آه يا قدري! الآن فهمت. الشيطان الليلــي يبني صرحــاً ويمد أجنحته الجبارة هناك في الغموضــ الأسود للأوراق الزخرفية، ويهسهس في ضحكة مميتة كريهة تظهر من شفتيه لتطفو فوقنا وتملأ الحديقة.

وأنا انحنيت ورأيتك مضطجعة شاحبة وسعيدة على الورود الميتة، قدر معلوم يسحبني بعيــداً، سعيداً ولا قوة لدي، ضحية للألم والحب، هنــاك في الأوراق الزخرفية الصوفية تحت الأجنحة السوداء.

٢- آب

كلا، لا بــد لذلك مــن نهاية. عقلي يمتد إلــى نقطة الحسم وأنــا مرتعب. مرتعب من المعركــة الطاحنة الهائجة خلــف جبيني، الآن حين تأتي سأحل اللغــز. سننفرد كلانا، لا أحــد سيسمعنا. سيكون الليــل، وسأقرب وجهها من الضوء وســأرى أي ضرب من السفــن تجوب تلك البحار ولماذا هــي تثقل بالأحزان روحي؟ أريد أن أرى. سأضع يدي علــى شفاهها كي أمنــع نفسي من النظر إليهما. أنا أخاف مــن النظر إلى شفاهها. أنا أخاف عليها. سأخفي جبينها وشعرها وسأخفي جسدها تماماً بجسدي وسأترك عينيها وحدهما مفتوحتيــن وسأنحني وأرى. آه لا بد من نهاية لهذا! رحت أخشى الجنون. هذا الصباح جلست لأعمل وتحرر من يدي تخطيط امرأة واستقام على الجنفاص وخشخاش أحمر مثل قطرة دم هائلة رسم نفسه على صدرها، مثل جرح.

٣- آب

أتــت. رائعة وخجولــة وجذلة. شفاهها حمــراء، لا تشبه الدم، بل تشبــه وردة لم تتفتح أوراقهــا تماماً تبــدو وكأنها تبتسم لعابــر سبيل محيية. كانت عيونهــا ناعمة مثل المخمل

وروحـــي تتكئ عليها وتستريـــح. وحين تلاطف يدها جبيني يمسي فكري هادئاً، إنه يكف عن العــواء- إنه يخضع لليد الصغيرة الكلية القدرة والبياض ويبتسم. تفرج شفتيها. لكأن وردة كانت تتكلم.

هل عملت اليوم؟ كلا يا حبيبتي، كنت أفكر فيك. وعجلت في تغطية تخطيط الصباح كي لا تـــراه. ترى ما علاقـــة التخطيط بها؟ وقعت عند ركبتيها. قربت وجهها وغنيت لها حبي. حب صاف وهادئ، مثل ماء صاف يجري مطمئناً. إماتة- هدوء مثل استهلال رقيق لجنة الموت التي جرت في داخلي. لم أستطع التفكير. كان قلبي يفكر بالحب دون استيعاب لما يقول، مثل أرغن منفصل عني- مثل نابض مسسته وراح يتذبذب.

كانت تصغي وتبتسم. كنت أصغي أيضاً، وأغار من حب كهذا، من الصفاء والسكون المميت. حين انتهى اللحن وشاع الصمت وتدخلت الظلال بكثافة في الغرفة رأيتها تنحني فوقـــي خرساء وسعيدة، وشفاهها تلتصـــق بشفاهي- مثل طفيليين غريبين ممتلئتين دماً يمتصان الأرواح.

٤- آب

آه مـــن الهلاك الصوفي وجلد جسدك علـــى اللوحات! أنت تعانين من هلاك الضحايا أمام الهيل، ومياه الرغبات الأبدية تنتشي في عينيك. قبلاتنا ترتجف من هاجس ومن لهاث الموت للفرح، غزارة هارمونية لفردوسنا وعويل لا عزاء له لكل أحلامي.

١٠- آب

رحـــت أقدم وأحجم مثـــل رجل مجنون في الاستديو. مرة أخـــرى الخطوط الخارجية الشبحية وأزهار الأقحوان. قطرات الدم تتقافز في فوضى طقس عربيدي تحت يدي. العمل مستحيل. لا أستطيع أن أركب أو أخلق أي شيء منطقي. أمس بدأت في رسمها وخططت جسدهـــا كما رأيته منبطحاً على الأرض في الليلـــة الماضية- وحين انتهيت، رأيت- لقد رسمت زهرة زنبق كبيرة وقد تقطعت ورميتها بلا رحمة في النهر الهائج. واليوم أرى- إنه ليس نهراً بل ثعبان مهتاج يهرع لمكان ما ويمسك بزنبقة هائلة في فمه.

١١ – آب

آه مـــن أعجوبة جسدك يضطجع بهياً على الفراش! وجفونك الثقيلة وهي مثقلة بالرغبات! آه مـــن الشعاع المتألق من جســـدك في الظلام! أرغب لو أقتلع براعم أزهار وغصون السرو وركام أزهار وصلوات. أنت تنامين وتبتسمين. وأنا أملك حافزاً لأتحسسك من شعرك وأضع يـــدي على ذلك المنفخ الـــذي يطفق ناهضاً ويهبط عند حنجرتـــك، وأضغطه فأتمتع بألمك آه يـــا حبيبتـــي، وأرى كيف أن عينيك تفتحان فجأة بالرعب وأي لـــون للرعب سيضفى عليهما، ومـــاذا ستفعلين بشفتيك. سأضغطك بيدي على ذلـــك المنتفخ الذي يظل ناهضاً ويهبط عند حنجرتك وسأرى أي جمال في الالتواء الأفعواني لجسدك سينحني ويثني نفسه حولي. عيناك ستنتفخـــان والهلاك في صوتك سيساهم في المتعة. مثـــل قرقعة موت، مثل تلك الصرخات واللعنات التي أسمعها أحياناً في الليل تأتي من النجوم في نوبات احتضارها. ستربضين في زاوية السرير وستلتمسينني، وسأحس دمك في يدي، آه أيتها المتعة الوحشية، تقطرين دفئاً ونعومة من خلال أصابعي وتنتشرين على الشراشف البيضاء ثم تقطرين من الحاشية...

مـــا الـــذي أصابني؟ لماذا، لا شيء يا حبيبتي؟ لماذا أنا شاحب؟ لا بد أن يكون ذلك من القلق والحب. كنت نائمة وكنت منحنياً فوقك أراقبك وأبتسم. أوه، لا، إن صوتي لا يرتعش... لمـــاذا يرتعـــش يا حبيبتي؟ كنت نائمة وكنت أراقبك ورغبـــات غريبة كانت تلتهب في داخلي لألفـــك مع أجنحة أغاني حبي وأشواقي كلية القدرة وأهرب، إلى مكان آخر حبيبتي، لا أعلم أيـــن... ثمة متعة خالدة تنهضـــ مياه سرية وساكنة. سننام سويـــة هناك صامتين، جميلين ومباركين. وسننام هناك على الأرض وستمر الليالي فوقنا وسترتمي الورود وتسقط براعمها وتظـــل قبلتنا ولا تهتز، كبيرة كالأبدية والليل. كنت نائمة وكنت أنشر أغنية حبي على هدبيك وشفتيك المضمومتين. آه يا أغلى حب! لا تبك، حبي وحشي ومميت لكنه سرمدي.

١٢ – آب

لاتبك. لا تبك... خمر الحب- خمر الحب قد أسكر روحي.

١٥ – آب

أنـــا شاحب ومتعب ومـــا أزال مضطجعاً في السرير محاولاً التذكر. لمن أصلي، كان ذاك المـــلاك الـــذي جاءني في حلمي في الليلة الماضية ونشـــر جنحيه فوقي وطلب مني

منازلتــه؟ لا أزال أستطيع تحسس تلك القوة التـــي تتعلق بجسدي والجروح التي نثرتها يـــداه على جســـدي. لا أستطيع حراكاً. شخص ما في الليل قـــد قطع كل جرأة شبابي. أنـــا مثل شجرة قد عذبتها سياط المطر وعواصف الثلوج خلال الليل. شخص ما اقترب منـــي في الليلة وله شهوة لا ترحم للانتصار في عينيـــه، ولديه القدرة في إفزاع الأرواح. وقاتلـــت يائساً. أردت الحياة وجعلتنـــي رغبة الحياة عملاقاً، آه كيف احتواني مثل ملزمة ذلك الملاك الرجيـــم القاسي الذي عيناه تلمعان بالسطوع الوحشي للمنتصرين! لا أزال أحس بنفسه الفظ مثل أنفاس لاسعة لرمال صحراء ساخنة على شفتي، وأهدابي، شعري وكتفـــي. وأنا أعكف عليها الآن باستماتة ورعب مرتعش. من، إذن، كان ذلك الملاك الذي أتى إلي في حلمي في الليل ونشر جنحيه فوقي؟

١٧- آب

أتـــت إلى غرفتي الليلة مرتعشة وجميلة بعيون تحمر على الأرجح من البكاء. كان ذلك يشبه مراقبة عندليب يدخل عش الصقر. حنان، حب وحنان يتداحان في ويرققان كلماتي. لمـــاذا أنـــت شاحبة يا حبيبتي؟ لا ما كنت تبكين؟ آه، أيهـــا المحكوم بالإخفاق، لا بد أنك تعـــرف فقط ما قلت لنفسي! جلبت لي باقة زنابـــق. وشفتاها تهمسان بشيء ما. أخشى أنهـــا كانت تصلي. رائحة عبقة دافئة وغير عفيفة تفوح مـــن جسدها وتنفذ في جسدي. قلت لها أن تهدأ.

٢٢- آب

أركع أمامك، آه يا اختيار روحي، وأضرع إليك.

امنحينـــي شيئاً من السلام غيـــر المشوه الذي ينام ويبتسم علـــى جبينك ومن هدوء إيماءاتك الجلية ومن ضوء القمر يظهر من روحك العفيفة والهادئة مثل ملكة ليلية. أنحني أمام عينيـــك الصامتتين وأتضرع إليك. من أين أصلي، يأتي كل أولئك الناس المطمئنين الهادئين الذين يجوبون عينيك الواسعتين المبتسمتين؟ أنا أنحني فوقهم وأراقب. أفكارك مثـــل زنابق هادئـــة تتأرجح تتأمل في بركهـــا الرائقة. سماوات غريبـــة دون رعد وغيوم، محشـــوة فقط بالضوء والتناسق مليئة بالـــرب تنعكس هناك وتهمس إلى مياه عن عينيك.

أستطيع أن أحس بلغز السعادة يجثم هناك، وغموض الطمأنينة الذي يصب في البحيرات فـــي الليل حين يتحلل الضـــوء في الغرب ويغطي المياه. سفن كبيـــرة انطلقت من عوالم أخرى محملة بالضوء وأغان عفيفـــة وزنابق صوفية تجوب عينيك. ملاك مكسو بالبياض يقـــف على مقدمة السفينة بجنحين منتشريـــن. إنه لا يتكلم، لا يبتسم، بل ينسل برقة إلى روحك ويختفي. آه أيها البحر اللانهائي وآه يا سكون!

٢٤ – آب

آه يـــا ليتنـــي لا أحب شيئاً، ولا أكره شيئاً، أذهب بعيداً عن الناس وأقترب من البهائم بعيداً أذهب نحو البرية. وهناك لوحدي مع روحي التي لا تقبل الترويض أواجه السماء. كي أسنـــد فكري بمشهد لا نهائية البرية وأغدو عنصراً من الزوبعة وعصف من ريح السموم وأتحـــد مع الروح الصامتة للبرية وأعمد روحي للنـــار، بالألوان التي تعربد وتصخب كل ليلة هناك في الغرب. آه ليتني لا أحب شيئاً كي أملأ رغبتي في الحنين العظيم الذي تحس به روحي للبرية!

٢٥ – آب، صباحاً

أنـــا في أمان، سكينة تكفن وتحتـــوي روحي بأناة. خرجت إلى الغابة كي أضطجع تحت الظـــلال العملاقة، كي أعانق الأرض الأم، لأنســـى. الأشجار العملاقة فوقي والجبال تحتي كانـــت تخمد أناي وتنفي ألمي وفرحي. وطفقت أشعر في أعماقي أنني أيضاً، جزء من هذه الغابـــة، الجذع الذي يفكـــر ويمشي ويبرز الأغصان ويـــذرف الأوراق ويموت... موجة تولد فـــي النهر الذي يجري، فـــي بعض الأحيان دامعاً وبعض الأحيـــان مغنياً، نازلاً نحو البحر ليموت... لماذا يجب أن نكون خالدين؟ لماذا كل هذه الأنانيات؟ مثل بعض الحشرات، نحن ولدنـــا لنقبل ونموت. غبارنا الموزع على الأرض سينتعش ويضحي عنصراً في شجرة وفي صخـــرة وفي طير يغني وفي بركة تنحب. فكرنا فوق ذلك سيصبح عنصراً في فكر الأجيال الأخـــرى. وستمر قرون لا تعد. وستأتي أيـــام سيرتجف الرجال فيها من البرد وسيجمعون معاً للبحث عن الحياة وسيدفؤون عميقاً في فراغات خط الاستواء، وستلد الأم الأخيرة الطفل الأخيـــر وسيرد نشيـــج البشرية والعالم الصدى مثل لعنة ولـــن يرجو حتى النجوم الأخرى

التي ستستدير بهدوء في السماوات الجميلة والمبتسمة دائماً. ياللسخرية نحن مع عواطفنا وكراهيتنـــا وعشقنا! الآن وبعد حيـــن أجد نفسي جالساً في وسط أناس محتشدين أراقبهم يسيـــرون، ينتابني شعور أننـــي، أراقب من مسافة بعيدة. ضجـــة خفيضة، دمدمة أصوات مجـــردة تصلني. وأنا أرى تلك المخلوقات تأتي وتذهب بفخر مرفوعة الرؤوس، تحب وتكره وتغيـــظ وتضحك- وكلهم يركضون مشتتين نحو حفـــرة لا محدودة صامتة، شرهة. وأراهم يسقطـــون واحداً بعد واحد، يتوقف ضحكهم في وســـط الهواء- يسقطون مثل قطرات مطر علـــى البحر. وبينما أنا مضطجع تحت الظـــلال العملاقة في الغابة قلت لنفسي: كم سيكون أكثر جمالاً أن توقفت كل تلك العواطف وأن دعم كل رجل قرينه، محيياً إياه بأنه حي، مزيلاً العوائـــق التي على الطريق ويدفع كل منهما الآخـــر بهدوء ورقة نحو القبر، سعداء دون ألم. هنـــاك يكون السلام أبديـــاً، همهمة القبلات لا تثير عظامنا هناك فـــي الأسفل. العواطف لا تخترق الأرض. وسيبقى البحر يغني أغنيته الماكرة والأشجار في الأعالي ستهمس وترتعد فـــي الهواء وستظل تتورد وستظل تتنهد تحت ضربـــات الخشاب. سيحب الإنسان، وستئن البهائم في أعماق الغابة بالحب والجوع. كل شيء سيكون في تقلب ومعاناة ويسطع فوقنا، ونحن لوحدنا هادئين وساكنين، بأيد مثنية سنكون تحت الأرض ننتظر.

٢٥- آب، منتصف الليل.

مـــا الذي تريده؟ لماذا حين عدت الليلة إلى الاستوديـــو وجدتها تبتسم وجميلة بالحبور، شفتاهـــا منتفختان بآلاف القبل؟ لماذا جئت الليلة حين كنـــت ميتاً تماماً؟ آه! تريدين قبلاً يا حبيبتـــي؟ نغلـــق النوافذ لأنني أخاف. أخـــاف من النجوم التي تضحـــك عالياً هناك وتموت، وأخاف الكلمات التي تتفوه بها الأشجار. لماذا أنا شاحب؟ تريدين أن تعرفي سبب شحوبي يـــا حبيبتي؟ أنا ميت... لقد جئت للتو من القبر. وأتيت لأقبلك وأمتلكك، كلك... تعالي، أعطني روحك وأعطني شفتيك أسميهما الليلة. سأخبرك عن غوامض القبور وسأريك، آه يا اختياري، مـــا الذي تراه ثغـــور العيون تلك التي تنظر إلـــى الأسفل في الأرض ليـــلاً ونهاراً. مجنون؟ تنعتينني بالجنون؟ الأرض تشبه الزجاج وأنا أرى كل العظام وكل الجثث الممدة في الأرض بأيـــاد مثنية، تتفسخ: لدي عينان أفضل ممـــا لديك. جبهتاهما تشبهان الكريستال وأرى آلية أفكارهمـــا وكل الربيعـــات وكل الرعـــب. أتفهمينني؟ كلا؟ آه يا حبيبتي! أنـــا أحبك وأخاف.

أريــدك أن تمنحينني نفسك كلها، كل ماضيك وحاضــرك ومستقبلك، ودعينا نجمع نفسينا معاً ودعيني أختبئ في جسدك وأضيع نفسي ولا أرى. لا أرى ذلك الظل العظيم الذي يجلس فوقــي ويعتم روحي. ألا تريــن؟ إنه يشبه جناحاً أسودَ فاحماً يتفتــح في اتساع مريب فوق رأسينا. آه أخفيني ودفئيني وقبليني، أيتها الهلاك، لأنني أخاف... لأنني أخاف...

٢٦- آب

آه أيهــا الحب البريء المهلك، لو كنت الذي أرسيه في قلبي! غادرتني الليلة الماضية في منتصف الليل، سعيدة وقلقة. راقبتك ولا عزاء لي وأنت تغادرين. كنت أراقب من النافذة. رأيت خطوط جسدك تتحدد بيضاء في الليل. سمعت خطواتك تموت برقة ورأيت بياضك يذوي.

لا عــزاء لي. وحين فقدتك في الليل لم أعرف لماذا ذهبت إلى الحديقة ونزعت البراعم عن الورود.

٥- أيلول

هيــكل روحي القدســي يشع في أعماق أفكاري الأكثر غموضــاً وسرية، حيث أقمت صورتــك، يا حبي الأمثل. أحلامي تركــع نشوى أمامك وتحتفل بطقس القربان المقدس. حبــي يضفــر الإكليل الملكي على رأسك وألمي لا حدود لــه وثابت، هو قاعدتك. رغباتي تلهــث ميتة عند قدميك والشوق المتلهف في كل جسدي ينهض كالمجنون حول بياضك. منــذ اللحظــة الأولى التي جئت فيها لأعرفــك احتفل طقس قربان مقدســ في قلبي ليلاً ونهاراً. كل أعصابي وكل أفكاري منذ ذاك قد تعلمت الصلاة. وأنا ركعت بكل كياني أمام هيكلك الذي يقف ويشع في قداسة قداسات روحي، أنا أركع وأصلي إلى الآلهة القادرة، آه يــا غالاتي[١٩]! لكي تعودي إلــى سكون الرخام الميت، إلى الســلام الأبدي والجمال الأبــدي. لأنني أخاف. موجة حزن تنفتح وتنهضــ في قلبي وتئن وتهدد من حولك. فيض هائل يحيطك.

آه عــودي، غالاتي، إلى الجمال الرخامي للموت قبل أن تغمرك الموجة تماماً، قبل أن تدنســ التجاعيد جبينك الجميــل. أعرف دواء يشفي كل ألم، أعرف ماء خالداً يشبع ظمأ كل مــن يشربه. آه حبيبتي، انحني من أساسك الرخامي وتعالي دعيني أسممك بشفتي،

دعيني أقطر الرغبـة العظيمة فيك قطرة فقطرة. العزاء العظيم والحنين العظيم لـ«نيرفانا» حيث الجميل أبدي والنوم عذبٌ ورابضٌ، وشهوانية الليل لا تتسم بمرارة الفجر.

آه غالاتـــي! كل أفكاري وكل أحلامي وكل ارتجافات جسدي تركع أمام صورتك- في أعماق روحي وتستحضر الموت.

٦- أيلول

أخبـري روحك أن تركع قربي وأخبريهــا أن تفتح شفتيها بتبجيل وتنتظر: ملاك الألم يمسك بكأس الحب في يديك ويجتاز العوالم مقدماً العشاء الرباني المقدس للأرواح.

١٠- أيلول

لا أزال أخطو ذاهباً وآيباً، بانتظار شخص ما. عدوت نحو ضواحي المدينة وتسلقت (التل) وحدقـت أمامي وتأملت. الشمسـ تنسل ببطء خلف الجبل وكل ما حولهــا من غيوم قرمزية وذهبيـة تنسج هدوء المساء على المياه. سكون العشق ينصب على الأشجار ويقبل الصخور الحـادة ويسقط على البحر وقمم الجبال فـي انحدار رهيف- الطيور تداعب وتنشر أجنحتها وبكســل تطير إلى أعشاشها. النجوم تسير عبر السمـاء وتبتسم، وأرواح بسيطة تنظر إليها وبقدرة كلية للصلاة هي، أيضاً، تفتح أجنحتها وتجد أعشاشاً في الأعالي في أشعتها.

كل شيء على الأرض نائم ويحلم. أنا رابض كي لا أوقظ عوالم الحشرات النائمة تحت قدمي. كل شيء هادئ. الآن سيأتي القمر على الجبل، شاحباً وهادئاً، ويقف مصلياً فوق خدر أطفاله مثل عين أم عاشقة مجهولة.

كل شــيء خامــد. أجلس على التل وأحدق أمامي وأتأمــل الليل يتسلل إلى قلبي. أنا أتأمــل، وطمأنينة البحر وصمت الأشجار والنجوم تتسلل إلى قلبي. وبطيئاً بطيئاً يمكنني أن أشعر بالنعيم اليائس للأشياء الميتة وهي تدخل وتنتشر في داخلي.

١٥- أيلول

تعالي دعينا نبكي سوية. موجـة تتلاطم داخلي -مثل فيضان- وتئن حولك تناشدك. دمعة من روحي تتموج حولك وتناشدك.

تعالي دعينا نبكي من أجل أولئك الذين لا يستطيعون البكاء، الذين لهم العيون الجافلة والقلـوب المليئة بالدمع. مـن أجل الزهور التي تتفتح وتذبل، من أجل الجبال الأبدية، من أجل الآلهة التي تنزل لتموت على الأرض، من أجل الحياة الواسعة والأجنحة الواسعة في الأعشاش الصغيرة، من أجل النجوم التي تجاهد كي تقول شيئاً لكنها لا تستطيع. دعينا لا نقبل بعضنا طوال الليل هذه المرة- نبكي فقط... الدموع تنصب على روحي منذ سنين وسنيـن. وأنا أغرق، آه يا قدري، يا حبيبتي! تعالـي، ودعيني أنحب الليلة على الفراش. أريحي روحي من الفيضان والألم.

١٦ - أيلول

الزهرة تتدلى حين تثقلها السماء بالندى. روحي تتدلى من الحب.

٢٠ - أيلول

لهيب يستعر في مثل ضياء عشية العيد أمام أيقونة الرب. وأجنحة هائلة تنشر أمامي، مثل أجنحة طائر بري.

مخلب ينغـرز في قلبي. وقطرات خرساء هائلة مثل دموع ومثل دم، تقطر واحدة فوق الأخرى وتقطع روحي.

لا تبكـي ولا تخافي، يا أغلى حبيبة. إنه نسر الألـم العظيم، إنها نار صلوات المساء للحـب. لا تبكي -أنا ابتسم لألمي وجروحه. قلبي يتمـزق وأنا أنزف من الداخل. والليل يأتي وأنـت تمررين يدك بخفة فوق جبيني والأجنحة تختفي والنزف يتوقف- كل الجراح تبـرأ وتندمـل في الليل. الرب، يحسدنا في الأعلى، وينتقـم. لا، دعينا لا نبكي- دعينا لا نتنازل للبكاء! أشعر أن شيئاً خالداً يحترق في داخلي ويبتسم. لدي ذات النار التي لديه وذات الجوهر الذي لدى النجوم. الأبدية تهتاج في داخلي وكذلك متعة كلية الوجود والقبلة العظيمة التي يضمرها خالقو العالم في عوراتهم. سلاسل لا تقتحم تقيدني إلى الأرض- لكنني أشعر أن شخصاً ما هو الذي لا يتنازل كي لا ينحني للرب!

٢٧ - أيلول

أحدق فيك -ويبدو لي- يبدو لي، آه أيتها النهمة، أيتها المرأة، إن نثرت عشقي على الأرض ستخصب التربة القاحلة وستحبل وتلد آلافاً من الزهور الحمراء والأعناب والبلاب.

٢- تشرين الأول

حيـن أتت في الليلـة الماضية وأعطتني يدها ونظرت في عينيهـا، كنا لوحدنا، وكان الكفاح الدموي للشمس التي تذوي مرئياً من خلال النوافذ نصف المغلقة. ما الذي كانت تقولـه الأوراق في الحديقة ولماذا كانت الأشجار تتنهد وتتعانق أغصانها مثل أيد يائسة تتضرع لشخص ما في الليل؟ نظرت في عينيها وابتسمت. نعم كل ليلة ستلفك ذراعي، آه يا قدري يا حبيبتي! عيناي يمغنطانك ويجبرانك على الرضوخ... أنا دحرتك كلا، امتلكت كل خلاياك.

أنت صغيرة وواهنة. تجثمين أمامي تحبين... تحبين. أنت صغيرة وواهنة وتتعلقين بي في الليـل وتشربين سم العواصف غير المروضة الذي يقطر من شفتي. آه يا قدري! ألم تفهمي في النهاية أنني ذلك المغناطيس الذي في أعماق الأرض الذي يجرجرك ويقتلك ويدحرك؟

٥- تشرين الأول

أقـف وأراقب وأكره بياض جبينـك وبراءة عينيك التي لا يسبـر غورها. أنت بيضاء وتجرحيـن عيني. وأريـد أن أنحني دون رحمـة وأدع روحي تمر فوقـك وتحفر روحك بالأخاديد. أريد أن أدمي قلبك بدم الآمال الجريحة التي لا عزاء لها وبألم الأفكار اليائسة التي لا علاج لها.

أنت بيضاء وتجرحين عيوني!

وأريـد أن أضمك ليلة بعد ليلة، وعند الفجر تظهرين غريبة ويائسة، مجروحة بجرح لا شفـاء له في منطقة قلبك وبتلك اللانهائية للموت في عينيك الواسعتين، عينيك الجميلتين. أريد أن أكون ذلك الذي يكون فكرك ويلوث قلبك ويصب روحك في ذلك الرحم الفاجر الذي انصبـت فيه روحي. كي أجعلك صـدى ألمي، مخلوقاً من فساد روحي- زنبقة ذات عطر فواح وزهرة ملوثة وبراعم متكسرة، لكأن عاصفة قد مرت بها خلال الليل.

١١- تشرين الأول

ظهـراً. عناقات العاشق العظيم تهبط وهجاً مـن أورانوس[٢٠] وتسكن الأرض لتصبح أمـاً. السنابل، ذهبية تقهر، تطأطئ رؤوسهـا المثقلة وكأنها تفكر، وكأنها تتنبأ بالمنجل.

خلـف سكون الجبال. الأرض الواسعة تمتـد لتنام الطيور هادئة والحيوانات ترتاح تحت الظلال. وفي الحرارة اللانهائية، في صمت الأشياء كلها وكل المخلوقات الحية، في القبل المتقدة للشمس التي ولدت الأرض، يسمع صرير سري وغريب.

وفجـأة يأتي نهار سعادتنا الساطع الذي لا يمكـن نسيانه- حين كانت شمس الحب الجبـارة تحترق فـوق روحينا. تقاطعي مع عقلي وجسدي يا حبـي المختار، مثل حنين الوطن، مثل اللهب.

٣

١٢ – تشرين الأول

الربيـع قـد ذرف براعمه وانقضى صيف حبنا والصفصـاف تدلى في النهر ورددت الغابات صدى نحيبها. الأشجار مثقلة بالنذير. أثقال خريفية على قلبي. وحين تطأ ذكراك على روحي يتداح تحت نحيبها صريف الأحلام المغلوبة على أمرها، يولول لمرورها مثل أوراق ساقطة تبكي بحرقة لأنها سحقت في الأرض.

٢٠ – تشرين الأول

بيأس أنسج ذراعي حولك وأنظر في عينيك. إذن لا شيء آخر لديك لتمنحيني إياه؟

٢٢ – تشرين الأول

أنـا مرهق، مرهق. استيقـظ ألم فيَّ. أنا سقيم، يداي تحترقان. أشعر أنني قطعت من جسدي شيئاً ورأيته. آه لو كان قطرة دم واحدة، لاسترحت.

٢٥ – تشرين الأول

هذا الصباح ذهبت إلى حديقتي كي أتنفس. كانت الأزهار متفتحة مستيقظة، ومنحنية من ثقل الندى، تنبس بصلواتها لنجمة الصباح. وحدها زنبقة في الأعناب المتسلقة كانت

نائمة. أكاد أرى حشرة صغيرة جميلة تخرج بطيئة من بين أوراقها نصف المتفتحة- فاردة أجنحتهــا بجهد لكأنها كانت محملة باللقاح أو ربما بالشهوة. لقد قضيت الليل في داخل الزنبقة. رأيتها ترفرف بتثاقل في الأشجار، ثملة بالبهجة. أحسست أن عينيها محشوتان بذكــرى ورغبة الليل- فلم تستطع الرؤية في مكان ما بين الأشجار. كان العنكبوت ينسج شبكتــه طوال الليل، ينتظر. آه كيف رمي في شبكة العنكبوت!وسرت قلقاً تحت الأغصان دون أية كلمة، دون أن أرفع يداً من أجل إنقاذ ضحية الحب سيئ الطالع!

نسيتــه تماماً. لم يخطر ببالــي طوال النهار. لكنه في الليل، عنــد طلوع الفجر، حين نهضــت قلقاً من عناقها، ثملاً من القبل التي عالجتني بها شفتاها طوال الليل- لا أعرف لمــاذا، تذكرت فجأة ذلك الحيوان الصغير اليائس ورأيت العنكبوت يتعلق هناك في مكان ما، ناصباً شبكة الموت الهائلة.

٢٩- تشرين الأول

آه ثمــة الكثير مما أشعر به دون سواه! أجلس الآن هنا في منتصف الليل وأفكر. لقد غادرت للتو، متعبة وحزينة لأنني طردتها. حين انحنيت فوقها وأرحت جبهتي على صدرها وشعرت بشيء كأنه النعيم والسلوان يتسلل في داخلي ويسكن ألمي، هزني اهتياج فظيع. وشعرت كأن أحداً ما قد قذف إلي بكتلة الجسد هذه وتلك العيون والشفاه الحمر ونعومة الصــوت لتهدهدني كي أنام- مثل دمية يهدونها للأطفــال كي لا يبكوا. وشيء يحفر في داخلــي مثل تحد، مثل سخرية، مثل موجة، وأشعر بما يحثني لأن أختم على هذا الكائن الضئيــل الذي قذفوه علي والذي يموت جوعــاً. كلا، كلا، إنه شيء آخر ذاك الذي أبحث عنه. شيء آخر، شيء آخر...

وأسحب نفسي إلــى النافذة وأراقب الليل الذي ينتشــر ببهيمية ويطويني. الأشجار نائمــة. فوقها يقف القمر يقظاً. أكاد أسمــع نفس الورود الرقيق في نومها. أحني رأسي المطوق بالليل وأصغي للصمت، وأفكر في نفسي. ما الذي، بعد ذاك، أبحث عنه؟

١٠- تشرين الثاني

صرت ضجراً. قدماي قد أدميتا من رحلة الحياة. أجنحة روحي غنت في مأتم شبقي.

صـــرت ضجراً. قطيرات دم تؤشـــر دربي نحو الأرض. مملكة الرغبـــة اللانهائية، يا حبي المختار، ودرب عويل لا ينتهي. رأت روحي الكثير وكانت عمياء. عمياء، دون عصا، محدودبة من جراء ثقل أسى جيلي بأكمله، مبعد من بلادي، مجرم من قبل أن أولد –لقد جرجرت نفسي حتى ركبتيك.

آه يا أنتيجونا روحي– انثري شعرك الذهبي على قدمي وامسحي الدم منهما. أعطني يدك آه يا ابنة ألمي، وقوديني أنا الأعمى.

١١ – تشرين الثاني

زحفت الدودة على وردة الحب. العالم كله لا يمكنه أن يسعد فكري. والعالم أكبر منك. أشعر بشوق عارم في داخلي للجبال العالية والآفاق العريضة والهواء الحر فوق الغيوم. صقـــر يكمن في ويحفر قلبي شاقاً طريقه كـــي يبحث عن موطنه– روحي باتت مرهقة من تطواف الأرض وأمسى قلبي منهكاً من النحيب. ومن سماع نحيب العالم والألم الأخرس للنجـــوم واضطراب البحر الذي لا عزاء له. جســـدي أمسى مرهقاً وجبيني تصلب وأريد أن أنام أخيراً على الفراش العظيم، أطوي يدي وأنتظر. من يعلم! المحيط في أعماقه أبداً ثابـــت وهادئ وميت. ربما يكون ذلك المحيط الذي فوقنا حيث النجوم تسافر فيه وتطوف، له أعماق لا نهائية تحته، أعماق لا سكون فيها، حيث الحياة والألم لم يسافرا إليها– أكفان لازوردية أبدية لأرواح الاختيار والشهادة.

١٢ – تشرين الثاني

ثمـــة أوقات أشعر فيها أنه ليس فـــي خيالي الذي يخبرني أن عيون روحي تراقب ليلاً ونهـــاراً. بل وأشعر أنه أقصى جهد لعقلي هو أن يتذكر. أجيء من عوالم أخرى مشحوناً بالذكريـــات والدموع والرغبـــات الوحشية. عذريٌ تماماً ولم أمســـ من قبل شياطين هذا العالـــم، أشعر أن روحاً في داخلي تنحب ليلاً ونهاراً تنحب من أجل ذلك القهر الغامض والذكريات نصف المطفأة والظلال الغريبة التي تزحف عبر الزنازين المظلمة لذاكرتي مثل أشباح بطيئة مكفنة بأكفان طويلة. تجيء روحي من عوالم أنقى وحنيني للنجوم لا شفاء منه. وأفراح هذا العالم قليلة بالنسبة لي والمجد ليس إلا سخرية من رغباتي والحب لا يمكنه أن

يقنـــع قلبي. ليس سوى رذاذ يسقط على رمال الصحراء المحترقة. سائر في نومي أسير فـــي هذا العالم، مفتوح العينين ولا أرى شيئاً. أحمل عوالم غريبة في داخلي وأنظر إليها ليـــلاً ونهاراً. عوالم عظيمة وجميلة تتوحد مع الألـــم الذي يجلس دون حراك على روحي. أسير على التربة وأرى بحار التناسق الشاسعة أمامي وسفناً تلمع وتختفي ونجوماً تبزغ مثل شموس وتبتسم- معارف ماضية وقلاع مهجورة لروحي.

روحـــي قـــد ضلت في سفرهـــا في النجوم ويـــدك واهنة وصغيـــرة يا أغلى حبيبـــة، وعيناك ضحضاحتان وروحك من عوالم أصغر ولا تستطيعين أن تدلينني نحو الطريق الصحيح، في الليل حين نكون لوحدنا ليس بإمكانك أن تحمليني بين ذراعيك البيضاوين وتعيديني إلى وطني.

١٥ – تشرين الثاني

آه مـــن تلك العطور الرديئة التي تتراكم عالية في الروح وتنتظر! آه من منضدة المذبح الصوفيـــة التي تعلو في قداسة العقل، مغطاة بالأرجـــوان. والكتاب الغامض المغلق ذي الأختام السبعة عليه، ينتظر.

بوابـــة المذابح مفتوحة والكأس القدسي خال، ينتظر يائســـاً، الأم والجسد سنة بعد سنة.

وأعقـــد يدي وأنتظر. رحت أشحب وارتعاشـــ النذور السوداء ينتزع القوة من ركبتي. روحـــي تلتوي تحـــت الألم. توق طقس القربان المقدس ينحب بـــلا رحمة في داخلي. كل جســـدي وكل أفكاري وكل أشـــواق جسدي في انتظار العشـــاء الرباني المقدس. وليلاً ونهاراً أحدق في أعماق روحي حيث يشع الكأس القدسي، خالياً دون أمل.

وأنـــا خائف... وأبداً أفهـــم... وأجلس قانطاً- آدم ملك مخلـــوع، وأتذكر بلاداً أخرى وأبكي -أبكي البكاء المر اليائس على اليتيم المبعد.

١٨ – تشرين الثاني

وأنـــا دون حراك لا أشعر بالفرح ولا بالحزن، أضطجع قانطاً وأتأمل. أتأمل الغروبات التي تكون دائماً جميلة ودائماً متشابهة وحزينة جداً وألم ناقع في الدم خلال كفاحها ضد الموت. أتأمل النجوم التي تذرف الدموع مثل إله لا مرئي ينتحب...

وعن بعد أسمع تنهدات الزنابق الواحدة بعد الأخرى وهي تتساقط فوق المياه، وألحان البنفسج الحالمة تحت الأوراق، ونحيب الورود المجروحة بالأشواك في الليل... ازدهار غريب للأحاسيس ينفتح في روحي وأنا أسمع النحيب العميق الذي لا حدود له... أنت تنحنين فوقي، آه يا قدري! وأنا لا أشعر بالغبطة ولا بالحزن. أنا لا أراك. لست إلا جزءاً آخر من شيء ينشج، أنحني وأتأمل... روحي هي القيثارة الأبولينية[٢١] تداعب عالماً كاملاً. كل أسرار بكاء الغروبات في عيني. وكل أشواق الطلعة البهية... أنت تنحنين فوقي، آه يا قدري، وتقبلينني وتضحكين وتغنين للحب والفرح والحياة... وأنا أحسك مثل زنبقة هائلة تندبين زنبقة قدرية مجروحة بأشواك الورد...

منتصف ليلة ١٨ – تشرين الثاني

أشعر أن عوالم تزهر في داخلي، عوالم مسوخ وأشباح. وكل ازدهارات روحي شيطانية كبيرة مفتوحة إلى وسعها. زهرات أقحوان تشبه ضربات فرشاة حمراء وصفراء لفنان مذهل. أنا خلقت لعوالم أخرى. أحس بعمق التفكير الذي تحس به الأرواح المختارة للشهداء- المحيط والفيضان واللغز في عيون العظماء والأسرار المخبأة عميقاً في تجاعيد الجباه النبيلة- عميقاً في نفسي يتوقف الحنين إلى عالم آخر أجمل من التأرجح ويبكي.

٢٠ – تشرين الثاني

أحس أن الشيء الذي أبحث عنه أكبر من الحب وأكبر من متعة الحياة وأكبر من العلم والبهاء وأكبر حتى من النجوم. لا تدع جناحي مشدودين في عناقك.

لست إلا ظلاً وابتسامة في رحلة روحي الكبيرة. عيناك هما الينبوعان الصافيان حيث تأتي أفكاري لترتوي وتستريح هنيهة. وبين نهديك تختبئ الوسادة الناعمة حيث نمت للحظة كي أستيقظ ثانية. لا تقيدينني بوثاق. ليس اللغز مخفياً في حقويك ولا في عينيك الواسعتين. وذراعاك صغيران وواهنان ولا يعانقان روحي الداخلية. ثمة مغناطيس فوق النجوم يجذبني. وجسدي يرتعش من الداخل، ممغنطاً بـ«الحنين الكبير» و«الشوق العظيم». شخص ما يجذبني من النجوم. لا تقيدينني بوثاق. الشيء الذي أبحث عنه أكبر من الحب وأكبر من متعة الحياة.

٢٨- تشرين الثاني

ارتميــت على الفراش مرهقاً من الحياة طوال النهــار. ليل حالك يهمي وينتظر خارج نافذتي وبرقة، وسواد يتسلل حالما أطفأت الضياء. أرخيت جسدي المتعب على الفراش ودفنت رأسي في وسادة ناعمة وبسعادة ولذة أغمضت عيني.

طمانينة وسكينة طغت على جسدي بعذوبة- شيء ما يشبه حسية باذخة تسترخي في داخلي: بسعادة أغمضت عيني. وفكرت في ليلة الموت العظيمة.

٦- كانون الأول

غــروب ابــدي ينتشر في داخلي شمس تموت فيَّ، وكفــن أحمر يجر نفسه مزقاً على الميــاه. كل شيء في قلبي يصمت في ذلك السكون الثقيــل الذي يخيم على الصراعات الكبيــرة والجثث العظيمة. أصداء جرس المأتم ترن في روحي- وأفهم، أنه يشبه الجرس في الريح عند الليل الذي يبكي بهدوء من أجل النهار الذي يموت.

١١- كانون الأول

بعض جسد سري ينهار في قلبي ويموت. شيء هائل في قلبي يلفظ نفسه الأخير.

١٥- كانون الأول

فــي بعض الأحيان أحس بدافــع لأن أرسم صورة لروحي. فــي ذلك التجمع الأبدي لـ«لاوكون»[٢٢]. أفاعي المعرفة ونوبات الألم. والصمت والاختناق الأبدي لأطفال حلمي.

٢٢- كانون الأول

أحســ بـ«برج جوع» شاهق فــي داخلي، داخل قلبي. شخص مــا قد سجنني هناك مــع أحلامي. أسمع الباب قــد أوصد ورميت المفاتيح في النهر. أنظر أحلامي في العين وأسقط صامتاً.

الدمــوع قد جفت وأنا قانط وساكــن والأيام تمر فوق ضياء السماء. وأطفالي ينحبون ويلتفــون حولي. جثثهم الجميلة والشاحبة تتكدســ حولي متسعة العيون لكأنها ما زالت

تتذمــر. وأنــا أعمى وأبحث عنهــم في ليل قلبي... فــي ليل قلبي أب يبكــي ويبحث عن أطفاله.

فجر ٢٢ - كانون الأول

فــي (راما) كان ثمة صــوت يسمع، ندب وبكاء وتفجع. كانــت راشيل تبكي من أجل أطفالها ولن يغريها شيء ماداموا مفقودين.

٢٣ - كانون الأول

لــم أستطع النوم. كابوس -فكـرة- كان يضغط على صدري وعلي أن أخرج لأتنفس. أردت أن أركضــ، أركض حتى أتعب جســدي وأدمي قدمي وأبدو مرهقاً كي أنسى. من أجل أن لا أرى ذينك العينين اللتين تحوزان على كل هذه البراءة والعذوبة وكل هذه الكثرة مــن السعادة الزرقاء. العيون التي تخفي عالمــاً كاملاً في عمقيهما وتتذمران من أجلي، دون أن أعرفهمــا وأنا أسير في الشــوارع المهجورة أثناء الليل تحت الأشجار، وأتأمل. وأرى أشيــاء لا يراها الآخرون. وأمشي وأفهم. مجهــر وضع أمام عيون روحي ويسمم حياتــي للآخريــن عيون عارية ولا يرون الأســرار. حين أنحني فوق مــاء يجري صافياً ويقرقر، يقترب ظمئي يريني مجهري أزواجاً من الديدان وعدداً لا يحصى من الميكروبات ومسوخاً صغيرة تسبح وتلعب وتقبل بعضها بعضاً وتنشر مجساتها وتستقر في مكمن مــا. حين أقترب من الوردة لأشمها أرى أليافها العارية القبيحة في داخل الأوراق، وأرى ألف كائن يزحف عليها ومخلوقات ناحلة تطارد بعضها البعض.

أرى شفاه النسوة الجميلات تزحف بقبلات داعرة مذنبة. أتبين التجاعيد على جباههن ومداعبــات الليل والحــب البذيء في المأوى المعتم لعيونهن. وحيــن أترك نفسي للمتعة أرى الظــل الحالــك للندم وألم لا حدود له يقترب ويبدأ بقهرهن. أرى ليلاً أسود الجنحين يسقط متراكماً خلف عينيك، يا قدري. وفي المتعة الجسدية التي تصعق وتوهن جسدينا وفــي صدى قبلاتنا وفي المنفذ الجنسي لسريرة العارف بالكثير من الأسرار- لا يتحرك من أمام عيوني كاشفاً لي عن هيكلين مرعبين متعانقين، وأسمع طقطقة العظام، وعميقاً، عميقاً في روحي أسمع برد ورعب القبور.

٢٤- كانون الأول

آه حيــن أتخيلك في القبر، غرائز وحشيــة في حسية ورعب تنهض مثل الموجات في دمــي وأشعر بالدوافع لضمك وأضغط شفتي على شفتيــك وأتمسك بك بكل قوة اليأس والحــب، لنكون جسداً واحــداً، لنذوب كلانا في ذات لهب العناق -لنطبق جسدنا كله في قبلــة لا نهائية ونموت في الليل، في منتصف الليل، في صاعقة ممتعة- كي لا يجد الموت ما يأخذه سوى بعض الرماد.

٢٥- كانون الأول

هنا تحــت القمر الذي يجرجر ألمه الذي لا يبرأ منه عبر السماوات مثل جرة مدهشة تحتــوي على رماد ميــت، ألا تشعرين بالحافز للعجالة، نحو التمتــع، ألا تسمعين بثورة حولنا تعول وتلفنا بقرب أكثر، وأكثر، نحو العظيم بحر الموت الأخرس؟

شيء يتوتر في ذهني. شيء وحشي كالجنون والحب يجري معربداً في روحي. صرت أخاف الجنون! عيناي تريان العمق، العمق العميق، وتبكيان. تعالي إذن ما دمنا سنموت، ما دامت الهياكل قد طرحت دون رحمة تحت التراب، دعينا نعجل. تعالي، كل شيء يموت حولنــا. الأزهار تموت وتذبــل تحتنا، وآه كل النجوم التي تمــوت فوقنا! كم من المآسي القاسية الفسفورية الطلاء تدور فوق رؤوسنا- في الرعب الأبدي والصمت الأبدي!

٢٧- كانون الأول

الطوفان يحوط العالم. يدا أم هالكة كانت تغرق، ما زالتا تريان من خارج سطح المياه وهما تمسكان، يائستان، رضيعاً لتنقذاه.

ومد الطوفان يزداد ويزداد...

٣١- كانون الأول

بــورود وورود وورود أزين روحي قبل أن أموت. وقد يكون الليل بلا قمر وقد نكون كلانا هناك ورغبة خرساء مثقلة تسحقنا. قد يكون ضوء حبنا الأخير مثل حريق هائل وقد يتحول لــون الموتى في الليل إلى الأحمر وقد تظل شفتاك ثابتتان في قبلة جامدة خرساء لا نهائية.

وقــد يعدو ذراخ قبلتنا في الليل ويوقــظ كل الحيوانات في أعماق الغابات ويسوقها للجنون بذرى الحب الليلي المتزاوج. وقد يمر بالزهور ويرخي أحزمتها ويزيل كل أسرارها...

بــورود وورود وورود، قد أزين روحي قبل أن أمــوت -ألم قاس ينهض في قلبي أريد أن أتمســك بك بشدة، يا قــدري، يا حبي الأوحد! بكل قوة جسدي- مثل الحيوانات التي تتصارع في الليل في الغابات حين تلسعها نيران الرغبة في حقويها.

ألم مريع ينهض في قلبي وسعير شهوانية وقصف مرعب يلهب في عيني وضحك يرتعش ويتلوى ألماً على شفتي. روحي تشبه أولئك الذين جنُّوا من الحزن فانفجروا ضاحكين.

بورود وورود وورود. ما دمت لا أستطيع البكاء فقد أبداً بالضحك. ضحكي تشنج وحبي، آه يا قدري، يشبه الجنون ويشبه الكراهية ويشبه الازدراء. وقبلاتي مثل اللدغ. أتوقف وأنظر في عينيك وأتمسك بذراعيك وأحدق فيك. ولا أعرف إن كنت أكرهك وأريد خنقك أو كنت قد جننت من الحب وأريد لنا أن نتحد وقب يغلق بوقب، في عناق ثابت عبر الليالي.

٢- كانون الثاني

لا يــا حبيبتــي، لا تبكي. دموعك تسقط عليَّ وتحــرق كل جسدي وروحي. لا تبكي يا حبيبتــي. إنهــا ليست غلطتك إن لم يواس قلبك جبيني. إنهــا ليست غلطتك إن لم تهدهد تهويــدة قبلاتك حول شفتي كل ليلة ألمي كي أنام. إنه ألم الحب الذي يدحرني تماماً. إنه التحريــر الأبدي من الوهم الذي يتبع الشوق السعيد. آه يا براعم الأزهار المسكينة التي تغطي العري ويد الشمس اللعوب التي تزيل الغطاء لتتذوقهن وبحزم تذبلهن! آه يا وحشية ودنس الحب! نحن دنسنا أفكارنا، آه يا شوناميت(٢٣) روحي في المعابد الصوفية للأشعة الفينيقية وفــي البساتين المسحورة حيث تتكشف الغرائز وتضطجع الكاهنات منتظرات وجسد عشتروت يبقى كلي القدرة، لا يقهر. روحي قد أمست مرهقة ورعشة ازدراء وعار يندفع إلى الأعلى من عفتها التي بقيت لها. آه من الازدراء ومن الحقلين الخصبين!

٣- كانون الثاني

آه! الأغنية قد ابتعدت ولن تعود من النجوم. لقد سقط المشد من الزهرة وساح العطر وتشــوه البياض. ويسروع الرغبة قد جر البراعم. مرارة القبلات تعلق في شفتي وغثيان

يهـب في داخلـي –غثيان الحب المرعب، العظيم. لا تنسجـي ملاطفاتك حول رقبتي ولا تبكـي. لا تهبطي للصراخ. دعي بحـر القدر يعلو حولنا ودعي اللعنة الجبارة تنتشر فوق رؤوسنـا. لا تبكي. زوجة أب تحـوم حول حياتنا– مثل باز يحـوم حول حمامة– حاسد وعنيف. كم من المرات قبلتك وكم من مرة تلويت متمتعة على الشراشف؟ أنت لا تتذكرين. أنـت لا تتذكرين ولكنها تتذكـر. كانت تدون وتوازن، آه يا قـدري، بالقدرة العظيمة التي تحسـد أبداً وتنتقم أبداً. أنت لا تتذكرين، ولكنها تتذكـر، لذا فلا تبكي الآن. تعالي لمي نفسك حولنا بقوة، آه يا لبلابي القدري، البحر الذي يحوطني ما يزال يعلو ويعلو. لا صلاة ولا تضـرع سيلطـخ شفتي. ألم قد قوي ورسم فخر روحي، وهـو قد انكسر ولم ينحن. سأموت دون حراك، صامتاً دون تشنج، دون توسل. وسأموت سعيداً لأنني سآخذك معي –سآخذك معي نحو القبر، آه يا قدري، آه يا حبيبتي.

٥– كانون الثاني

جعلتها ترتعش من الرعب الليلة. قد زحفت على شفتي، جميلة وظامئة. مثل عندليب يزحف نحـو عيـون ثعبان. كنت قلقاً لأن أرى رد فعلها للمناجاة التـي أحضرتها لها. قدتها أضحك دون كلام إلـى الفراش. كان الظلام مهيمنـاً والنوافذ مغلقة. في الخارج يسمع صفير الرياح خلال الأشجار. وكان عويل البحر يأتي من بعيد مثل تنهد يزفره صدر شاسع. كنت قد أطفأت المصبـاح وليس سوى شمعة كانت تكون سياجـاً يبعد الظلمة من حولنا. قدتها أضحك دون كلام، إلـى الفراش وغطيت عينيها بشفتي. وتدلى رعـب فوقنا. وحين فتحت عينيها ورأت ما يتدلى فوق الفراش، آه ياللكائن المسكين! صرخة رعب تفجرت من صدرها، وجحظت عيناها من الخوف وهما تبحلقان. ارتج جسدها كله. كان ثمة جمجمة بيضاء تلمع على مصراع أسود كنت قد علقتها كزينة. وكان في زاويتي عينيها أسرار سوداء معروفة ونائمة.

لا أزال أستطيـع أن أحـس ارتعاشـ جسدها بين ذراعي، آه يا قـدري! انزلقت من فراشها وأخفت وجهها في يديها المرتعشتين. دموع كبيرة صامتة ذرفتها عيناها. تقلص مريع يحرك شفتها العليا وجسدها كله كان يرتعد. هكذا يتمايل القصب تحت نفس الليل البـارد. كنت أنظر في عينيهـا، أراقب النمو الكامل للخوف. وحيـن انحنيت لأقبلها كي أهدئها، سقطت مكتومة عند قدمي وتشبثت بركبتي وتوسلت بي.

هذا -كما ظننت- ما اعتادوه في توسل الآلهة.

توسلت بي كي أعطف عليها وأحبها فقط دون أن أعذبها. ما الذي فعلته كي أعذبها؟ ما الذي طلبته منها ولم تمنحني إياه! وهي بكت وتضرعت، يائسة. قمم الأشجار في الخارج كانت تنـــادي. أشعر بسوء طالع الورود، المخلوقات المسكينة، التي لا تستطيع المقاومة والصراع -الورود السيئة الطالع كانت تذرف براعمها في الحديقة...

٦- كانون الثاني

أنت لا تفهمينني -ما زلت لا تفهمينني. ثمة فرح في ليل القبور وآلاف العنادل تغني في أشجار السرو. وضحك الجماجم حقيقي لا مرائي. في الليلة الماضية وبينما كنت أراقبك تتوسلين إليَّ. ألم أخرس كان يموء تحت الآمال في داخلي. أنت لا تفهمينني.

جمجمـــة الميت هي أجمل رمـــز للحب، وأكثر زينة فاسقة للأســـرة. ألم تتولد رغبات وحشيـــة فيك لتعانقي وتقبلي قبل أن تموتي؟ ألا تشعرين كم من الرغبات وكم من الذراح يتسلـــل من عيونها الخرساء والفضاء اللاجسدي الذي بيـــن الشفاه والذي ينشر نفسه على الشراشف؟

أنت لا تفهمينني يا حبيبتي حتى الآن، لم أسمك تماماً. حين تفهمين معنى الشاطئ، وما تقوله الكهوف في الليل، وما ترجع صداه النجوم هناك في الأعالي ولماذا هي ترتعش، حين تتمكنين من سماع نحيب الزهور والأرواح وهي تولد، حين يمكنك إخباري عن سبب ضحك الفكوك تحت الأرض. وأية أشياء ترتج وتبكي في الهواء -حينها سأتشبث بك كلك في عناقي وأقبلك كلك لأنك ستكونين لي كلاً.

٧- كانون الثاني

أخشـــى أن أجـــن. صرير غريب يرن في داخلي، أوتـــار سرية تتقطع في قلبي، دموع كبيـــرة تنهمر وتهدئ عقلي. أحس بأشياء لا يحس بها الآخرون. حين أذهب إلى حديقتي فـــي الليل أعرف ما تقوله الورود وما يجيب الياسميـــن، وأية أشياء خجولة، يفكر ويحلم بهـــا البنفسج. أعرف ما تقوله الألوان الرصاصية للغيـــوم وأية أسرار مؤلمة تصرخ بها الغربـــان من فوقي. وحيـــن أسير أرتعش بأكملي لأني أحـــس أن عوالم تتحطم تحت كل

خطوة لي، وديدان تلفظ أنفاسها الأخيرة وحشرات تموت. النجوم في الأعالي هناك تكتب رسائل بلغة عالم آخر وأنا أقرؤها ويشحب لوني وحين تأتي يمكنني أن أحس بها مهما كانت بعيدة، وأنا أرتعش بكل كياني مثل إبرة قربت من مغناطيس. أخشى أن أجن. أفكار تولد في داخلي تلتهب دون أن تسيل الضوء، وتترك آثاراً لا تزول. أغاني وحشية الجنون تتفجر خارجة مني حارقة شفتي. رغبات روحي قد طوقتني، إنها تدفعني باتجاه الهوة، يمكنني أن أحسها. إنها لا تهم. مناظر طبيعية تتغير.أطوي يدي وأسمح لنفسي أن تستمر وتعدو، وتعدو.

ماض سحيق، بحار ساكنة، أو أشجار تشهق تلك الصواعق تظل تسقط في ركامات أو قريبة من سهول خضراء أو بقع دم غريبة وكبيرة -مثل الخشخاش. أو على ابتعاد مهاد من زهور، مضفورة على نحو غريب، يبتسم وتندس في الأكواخ المظلمة. أنا أدرك كل شيء، كل شيء من أرق همهمة القبلات التي ترجع صداها الأعشاش في الليل، أو من تنهد الزنبق تحت القمر -إلى التناسق الذي لا حدود له الذي يهيمن على النجوم. أرى الغوامض التي يراها الاختيار. وأمسيت شاحباً ومرضت روحي وذبلت من ظمأ الموت القدسي.

١٠ - كانون الثاني

آه، لو قدر لي أن أسمو بعقلي إلى رغباتي وأدعو البشر يوماً ما أمامي، وأعلمهم ما الذي أدركه.

منتصف ليلة ١٠ - كانون الثاني

ثمة أوقات، لا أعرف لماذا أدرك فيها أننا المهرجون للقدرات اللامرئية. ممثلون مسرحيون، يمثلون كوميديا الحياة، وتساليها. وأدرك أن الوقت مناسب لكسر تعهداتنا وتمزيق الستائر والتبشير بالعناء واللعنة والقحط العظيم. بهجة حب وإيمان، عند الليل أوهام للعقل، قد صفعت في البسمة الدموية للفجر. ولا شيء آخر بقي لدينا ما عدا إرهاق ولعنة وهلاك العقل وألم الحقيقة -صقربر وميثيوس لم يمت لأنه أبدي، لكن البسمة التي تزهر على كل التماثيل الرخامية وفي حياة أسلافنا البسطاء قد عادت اليوم إلى اللغز الفظيع للفكوك في الجماجم الهاملتية. نحن نعيش، نحن نكافح، نحن نعانق، نحن نكره

-مخلوقات محبطـة- وفجأة تنفتح الأرض تحت أقدامنا ونسقـط واحداً على قمة الآخر، أخرس، أصفر ويائس. لا أمل القبر ليل أبدي -تفسخ أبدي للعظام، للآمال، للأفكار.

آه مـن الغضب الممض الذي يعلو كاللعنة، مثل طوفـان! آه يا للسحنة العظيمة التي تموت، والعيون الجميلة الكبيرة التي تغمض!...

١٢ - كانون الثاني

لا! لن تشعري بالاشمئزاز الذي أشعر به. الغثيان الكبير الذي أشعر به إزاء القداسات. بـرج فخر ينهض مثل أكروبوليس في روحي. ليس ثمة من ممر يقود إلى البرج، ليس ثمة من جسر يوحده مع العالم. تنتشر روحي الأخرى مع ألف طريق حر ومفتوح على وسعه للقداسات. آلاف يسيرون هناك، ذاهبون وآيبون يلوثون الأجزاء الدنيا من روحي. ليس ثمة من ممر واحد يقود إلى البرج. لن يتمكن الناس من تسلق البرج.

وأنا أذهب وأعود إلى البرج، دون كلام، دون فرح ودون ألم، غير مبال بكل شيء، وحيد فـي عزلة. غرفة كبيرة وباردة ولا يسكنها أحـد. في الأسفل في روحي أسمع القداسات تصيح وتجد خطـأ وتسخر. صياحها واقترابها وضحكها يصـل إلى برجي مثل دندنة حشـرات. فأشعـر بازدراء عميق لتلك الأجزاء من روحي التي لـم تتصل بالعالم. وأناي تنتشر مثل بحر في داخلي وتبتسم من فرح ينبجس في عقلي: اتصال السوقة مع الرعاع لـن يشوه برجي وأرضه الرخامية لن تلوث بطين خطاهم، وأيديهم وعيونهم وأفكارهم أن تدنس أقدس قداسات روحي.

١٥ - كانون الثاني

أية غيوم تلك التي تعلو البحر واحدة بعد الأخرى وتستقر في قلبي؟

١٦ - كانون الثاني

أحسـ وكأن إنساناً ما في الهواء يراقبني. عين كبيرة لا تعرف النوم، ولا البكاء. إنها تنظـر عميقاً، عميقاً في روحي. وأبدو كأنني أتبعهـا. حيثما ذهبت تجذبني وراءها، دون حياة، دون وصية ومع رغبات مؤسية. إنها تنظر إلي وأشعر بها تنفذ في داخلي ثم تبعد

نظرها إلى شيء آخر ثم تنظر لما يحدث في روحي وتصمت وكأن شيئاً لم يكن. وأفهم، أنــا دمية مرفوعــة على مسرح كوني لأرفه عن قوى خفية -أنــا خانع لليد التي تدفعني، صــدى عبودياً لصوت كلي القدرة. أشعر كأن إنساناً في الهواء يراقبنني. واهتياج مهلك يتفجــر في داخلي ولا أريد أن أمسي لعبة بيد قــوى مجهولة ولن أسمح لروحي أن تبدو أضحوكة لعين لا ترحم. إنها تتبعني وكأنني نوع من دراما- أراها تجلس هناك في الرواق تراقــب. أمس هربت في عتمة رهيبة فــي أعماق الغابة. أشعر أنــي سأجن. كان العرق يتصبــب مني. كنت غير مرتاح. كيف تأتّى لها أن تتبعني إلى هنا، طفقت أحادث نفسي، كيــف تمكنت من الدخول في أوراق النبتة وتعزق فــي روحي؟ لكنني على الرغم من ذاك أتحســس شيئاً ما. أتحسس شيئاً يزحف ببطء وأناة بحركات موزعة فوق جبهتي. كانت هي -وارتعشت. رفعت رأسي. كانت العين ساكنة وتراقبني. والآن أرى نوعاً من البهجة في أعماقها. ياللرعب! بأي إتقان كنت أقدم دوري!

٢٠- كانون الثاني

لا، لا أستطيع تحمل هذا. جسدي متعب وأريد أن أستلقي. أن أغمض عيني وأستريح. شيء ما يموت في داخلي خلال النهار، عرق يتكسر. لقد شققت وحرثت جبهتي بنظراتها. فــي الليل حيــن أستلقي نائماً، يبدأ أول الأمر نوع من الظــلام ينتشر أمامي. وأشعر به يرفــرف هناك في مكان ما. وأرتعد أغطي رأسي وأخفــي وجهي وأرى. ظلام يواجهني، عريضــ كالبحر. كل شيء يصمت كأنما في انتظار إنسان ما. وببطء، ببطء تشرق شمس الظــلام. شمس غريبة، دون أشعة، دون دفء -أسطوانة فولاذية شاحبة الضياء- العين. أرتعــد. أستيقظ مترعاً بالرعب وهناك تجلس العين على ظلة الفراش البيضاء في مكانها المختار تراقبني دون حراك.

٢١- كانون الثاني

لا ترتعشــي حبيبتــي. أنا حبيبك. لا تخافي الظلمة. سنغلــق نفسينا هنا معاً. لا أحد سيتمكــن من الدخول. سأنيــر المصباح الصغير بالظل القرمــزي ليعطي توهجاً وردياً للشراشف، ذلك لأن بياضها يهزني. إنها أشبه ما تكون بالأكفان.

آه، حيــن أدرك أنني يمكنني أن أمــوت ساعة أبتغي، فرحة وحشية تفيض في «أناي» أحس بقوة كلية في يدي -وأبتسم.

أعانقك الآن بثقة وحب مضاعفين. ستبقين مخلصة لي أبداً.

سنتعانــق، كلانا، لا نبالي بأي شيء، لن نستمع لشيء، ستمر القرون من فوقنا عبثاً، وكذلــك عداء الناس لبعضهم وضجيج الحياة. سيكون العناق مقرفاً في الأسفل، أعرف، لكنــه سيكون أبدياً. وستكونين قريبة مني دائماً ولــن تغادرين، وحين تنهض الجثث في منتصــف الليل لن تتمكني لأن ذراعيك مشدودتــان بذراعي ولن يرى أحد الحب والرعب لأنهما يحتفلان هناك في الأسفل.

٢٣ – كانون الثاني

بحــر لا نهائي. ساكن وعميــق، دون موجة واحدة، أو لمحــة لشاطئ. السماء مثقلة بالغيوم لا نورس يحلق في الهواء، لا سمكة تهجع في المياه.

فــي الوسط فقط، قارب فــي وسط البحر ذو شكل غريب -مثــل تابوت- يتحرك فوق الميــاه، دون شراع ولا مجاديف ولا دفة ببطء ببطء يتحــرك في المياه، والماء رائق يرى حول القيدوم الذي يقطعه بصمت. وكأن يداً خفية من الأعلى تدفعه. وآه يا حبيبتي، أشعر أن كلينــا في القارب، مستلقين جنباً لجنب، وصليــب شمعي في أفواهنا -جنباً لجنب- ميتين

٢٥– كانون الثاني

قــد تهاوى عالم في داخلي. الآن وبعد حين تبقى روحــي شفافة. أنحني فوقه وأنظر فــي أعماقه ذلك الرخام الأبيض العظيم المحطم والمتكــوم في ركام تحت قبب معابدهم المحطمة. أعمدة القصور الملكية قد مالت وتشققت، والمياه تنز وتنحت وتنفذ من الرسوم المدهشــة العظيمة. ولم تعــد الأجراس تدق. الحدائق التي فيه ذبلــت وكفت الطيور عن الغناء. ليس سوى بيوتات فقيرة وصغيرة. بعض الأعمدة الرخامية ما زالت منتصبة. وفي كل يوم أرى طرقه وأصداء مراثٍ في قلبي وأقول لنفسي، وأنا هادئ، دون حراك ولا أمل لدي: عمود من الرخام يهوي.

منتصف ليلة ٢٦ - كانون الثاني

أجلس هنا أفكر حول الطيور القدرية التي تزحف مسحورة باتجاه عيون الأفعى. إنها تثبت عيونها على طائر ويبدأ الطائر يرتعش في الحال لكأنه أصيب بنوبة صرخة هلاك ورعب تتسرب من حنجرته ويدرك عابر السبيل أن أفعى قريبة منه. الطائر المسكين يجري تحت الغصن محاولاً الهروب، لكنه يظل يسحب مقترباً. تلتف الأفعى حول جذع الشجرة شاخصة عينيها بسكوت. ويظل الطائر يسحب مقترباً ومقترباً ويسقط في الأخير في فم الأفعى المفتوح.

أجلس وأفكر وأبكي من أجل الأشياء التي تجر نفسها مسحورة ويائسة نحو الموت.

٢٠- شباط

امنحيني عينيك التي قد أقربها من شفتي لأمنعها من النظر إلى الأعلى. دعيني أضع يدي على جبينك لأهدئ فكرك. تعالي اتكئي علي، إنه أنا الذي يستحق قبلاتك وهو أنا الذي يستحق حبك، آه يا حبيبتي! تعالي إلي ثانية كما فعلت سابقاً، فقد نعدو سوية يداً بيد على ممرات حبنا المنثورة بالبنفسج. تعالي شفتاي ظامئتان، الليل جميل، والقمر الفضي أكثر لمعاناً، والنجوم أكثر فتنة. تعالي، أنا حبيبك. سنذهب إلى حافة شاطئ البحر، سنجلس على صخرة وأستلقي بين ذراعيك. سأصغي إلى تناغم همهمة البحر المتساوقة مع ترنيم قبلاتنا.

أشعر أن إلهاً في داخلي يرمي سهاماً على أحلامي. أشعر أن دماً يجري كنهر في داخلي. وصوت التنهدات الغريبة الجريحة في روحي.

أريحي خدك على خدي، حاولي أن تكفكفي دموعك، لا تدعي قلبك يحطمه الألم، وأصغي: أنا عازم على أن أصب كل حبي جزءاً فجزءاً في شفتيك.

أعرف جزيرة تعلو هناك، أنت ترينها، لكنني أراها -حيث السماء تقبل البحر. إذ من هناك يعتلون السفن ويعبرون المياه ويأتون ليجدوني- تلك أنغام أغاني العشاق اللانهائية التي تدق في منتصف الليل وتسير عبر الأمواج وتصل قبلي. أشعر بها تدخل في متضرعة.

إنهـــا تنسج نفسها بشدة حول روحي وتعـــزف سريناد بكلمات غريبة، آه وأية غرابة، وتجرهـــا إلى طريق تلك الجزيرة المتناسقة هناك. أذرع بيض تبرز هناك في الأمواج، ألا ترينهـــا؟ إنها تدعوني لأذهـــب وعينان كبيرتان جميلتان تنظران إلي تدعوانني... لا تبك يا حبيبتي، لا. كفي عن الأنين وأصغي لكل حبي. لا تقولي إنني مجنون. إنك لا ترين، لكنني أرى.

قـــارب غادر الجزيـــرة وببطء جاء يلمع نحونا معتلياً البحـــر، ليأخذنا. تعالي يا حبيبتي سنستلقـــي في ذلك القارب، ستنفخ رغبة الأشرعة، وسيمتـــد الهدوء العظيم فوق الأمواج، سأنســـج ذراعي حول رقبتك، سأطلب شفتيك وسننغمس في النوم. هدير الحياة هناك على شاطـــئ البحر لن يربك عناقنا بعد الآن. الاتصـــال الفظ مع العالم لن يلوث حبنا بعد الآن. سنكـــون لوحدنا على البحر منغمسين فـــي أغنية متناغمة ستسمع من الجزيرة المسحورة وستدفع الأذرع البيض القارب وستقود العيون الكبيرة الجميلة الطريق باستقامة. وسنوصد العصور في قلوبنا. وستلتف النجوم حولنا، وسيمسي العالم ميتاً، وستقيد التعاسة وتقتل، وسنستكيـــن عشاقاً وسيهدأ بحرنا وتمتلئ أشرعتنا بالهواء وستتوهـج العيون الكبيرة مثل القمر لتقودنا باستقامة وسيسحب قاربنا أبداً نحو الغموض والتناسق.

٢- آذار

أنا في طمأنينة.

أنا في طمأنينة لأنني دون أمل.

٢٥- آذار

أنا في طمأنينة، في طمأنينة- كفن ألقى بنفسه فوق روحي، يد خفية تدفعني والصوت الثقيـــل لشخص ما يتحـــدث ويأمرني في داخلي. شخص ما تكلم في داخلي وأنا أطعت. وأنـــا ركضت إلى منزلي فـــي القرية بعيداً عن الناس. وكتبت إليهـــا لتأتي إلى هنا حيث سيكون حبنا عظيماً وساكناً مثل الجبال المحيطة.

أنـــا في طمأنينة تامـــة. أجابت بسعادة أنها ستأتي. إنها تأمل أن حبي سيينع هنا في الجبـــال والخضرة، وأن شفاهي لـــن تنطق تجديفاً بعد اليوم، بل ستقبل ليس إلا. ستأتي

مبتهجة.أنا وحدي. جلبت كل رسومي وعلقتها على الجدران: الأقحوانات والتصميمات الغريبة والشموس التي تغرب.

أنــا في طمأنينة، وفي طمأنينة تامة. والصوت يسمع في روحي وأنا أطعمته -ركضت سريعاً- دفعتني يد. أدركت أنها ذات اليد التي دفعتني حين رأيتها أول مرة. وهرعت إلى الحديقــة وجمعت وروداً على قدر ما أستطيع. كان السرير مدفوناً بزنابق وورود. الأرض مــن تحته مغطاة بها. طلبت زهوراً أكثر. فاح عطر مركز وضغط على صدري -مثل موت معطر. أغلقت النوافذ والأبواب.

أنــا في طمأنينة. في طمأنينة تامة. بهجة غريبة تنهض وتسقط في صدري مثل نشيج. وعلــى الرغم من ذلك أشعر أنهــا البهجة- لربما كانت عظيمة جــداً إلى حد أنها تخرج مــن حنجرتني. ستأتي، سأغلق النوافذ، ستهتز بالعطــر، سأعجل في غلق الباب وأركع أمامها وأطلب شفتيها. آه لست مجنوناً! لست مجنوناً! سألف نفسي حولها وأطلب منها قبلــة أبدية... آه يا قدري!... أحس كأنني لن أستطيع مقاومة ألمك إن كانت عذوبة الموت لا تصــب مثــل سلطة عليا في روحــي. آه يا رحلتي العظيمة! أشعــر أن سعادة مجنونة تصطخــب فــي داخلي، نائحة. لقد أوصــدت كل النوافذ والأبــواب. إن لم يجذبنا شذى الزهــور إلى طمأنينة أبدية -فلدي- كملتجأ أخير، سم ثمين يجلب البهجة الأبدية، الفرح العظيم، دون ألم.

أنا في طمأنينة، في طمأنينة تامة، أجلس في حديقة منزوعة الأوراق وأتأمل. أنظر عبر الممــر الأبيض حيث ستظهر، ضاحكة، في ذلك الجسد المرن وتلك العيون الصافية التي ربما تتمرى فيها الآن خضرة الحقول الهادئة.

في الليل، الممر الذي سيجلبها يشبه أفعى راكضة ملتوية وقد توقفت عند قدمي.

أنــا أتأمل. في أوقات نومي أرى حلماً مرعبــاً وسكوناً غريباً يخطو نحوي، وأدركت: أنه حلم... لو رغبت لاستيقظت بحركة عاجلة من جسدي وهربت. وأتأمل. أيمكن أن تكون حياتي حلماً غريباً؟ أيمكن أن يكون كل هذا الحب وكل هذا الرعب؟ وأمل الموت أشياء أراها في نوم كبير، وأخيراً، الليلة، الآن أجلس في هذه الحديقة منزوعة الأوراق أنتظرها، وقد قررت بحركة عاجلة من جسدي أن أستيقظ وأهرب من الحلم؟ أتأمل: هل الحلم بداية فقــط، أم هــو نهاية فقط؟ آه، لكم يؤلمني شيء في داخلي! لكم يؤلمني قلبي! أفكار يائسة

تمــزق فكري مثل خطوط مضيئة وفي وهجها أرتب لأتبيــن ذكريات من العوالم الأخرى، بعيدة، ذكريات بعيدة لأطلنتيسيات غارقة!...

البحر الهادئ، اللانهائي يتسع أمامي. بنفسج يهبط من السماء بصمت ويصب غرباً. نجمــة الحب تبتسم فوق المياه. أشعر أننا لوحدنــا حبيبتي، في قارب صغير له أشرعة ســوداء متفحمة، مثل أجنحة غراب. نجذف بأسى، بأسى نحو قدر مجهول، نحو الغرب، عيوننا شاخصة على الذهب والغيوم المدماة حيث الشمس تموت متريثة.

أجلســ وأتأمل في الحديقة منزوعة الأوراق. بدأ الليل ينسكب على الأشجار. النجوم تتهيأ للتفتــح في السماوات. الفرح -المتحول- حزناً يتوقــف الآن في حنجرتي. البحر يغنــي عن بعد شهوة الموت. لهب غامض يسحب النجوم في السماء. سكينة تنتشر فوق كل القمم، والأوراق تتحدث أبداً برقة أخاذة وهي على الأشجار...

آه يــا قدري! آه يا قدري! أشعر بدافع للهــرب والاختفاء في أعماق الغابة وأنام على الأرض وأدع دموعي تنهمل، أدعها تنهمل من أجلك، الدموع التي لا بد وأن عرفني قدرها المحتوم!

هنا تنتهــي يوميات قلب صديقي ســيء الطالع -الفنان الكبيــر- كتبت متفرقة على صفحات غير مترابطة في كتاب انفعالي منجرفة.

جــاء الخادم في صباح ما، مذعوراً ودعاني لأن أســرع للذهاب إلى منزل صديقتي. وحدســت أن كارثة قد حدثت لأننــي أعرف صديقي وأحبه. اقتحمنــا الباب إلى الغرفة وأربكنا عطر زهور خانق. فأسرعت إلى فتح النوافذ والأبواب.

مشهــد مريع! لقد زحفت ببطء نحو النافــذة لفتحها بالطبع. الزهور عند قدميها تحت النافذة سحقتها الأقدام، أصابعها مدماة. كل شيء يشير إلى أنها جاهدت بيأس كي تفتح النافذة لتتنفس، لكنه لم يدعها.

وسقطت، شاحبة ومرهقة- ومزقت الكراهية وجهها الجميل البريء. جسدها اللدن قد وقــع بيأس جثة على الزهور. أمــا هو فقد تمدد بابتسامة هادئة إلى جانبها رامياً ذراعيه حول رقبتها في إيماءة حب لا يمكن التعبير عنها.

وفوقهــا علقت صورة غريبة تبين السبيل الكئيــب الذي سلكه عقل الفنان حاد الذكاء في آخر اللحظات.

ثعبان هائل قد امتد يركض فوق رمل صحراء شاسعة حيث لهب شمس حمراء تغيب مدمية السماء وفي فمه الذي يقطر منه السم كان يمسك ويقبل ويعض زنبقة صغيرة بيضاء متصلبة وذابلة.

❁ ❁ ❁

الهوامش

(١)- كيراميخوس: هي موقع أهم مقبرة أثينية قديمة، تحد جدران المدينة ليس بعيداً عن أكروبوليس، جعلت كنقطة انطلاق للمواكب التي كانت جزءاً من الاحتفالات السنوية التي تقام على شرف الإلاهة أثينا.

(٢)- البوابتان (ديبيلون) يمر من خلالها الموكب الباثيني، والبوابة المقدسة يمر منها العابدون لـ«ايليوسس ودايونيسس»، وهي تقع في مقاطعة كيراميخوس «البوابة الأخيرة تنفتح على الطريق المقدس الذي يقود إلى إيلوس» والأولى (ديبيلون) هي البوابة الرئيسية للمدينة المستقبلة للكثرة الكاثرة من المارة الذاهبين والآتين من وإلى بيرايوس وبويوتيا. وتقع مقبرة كيراميخوس خارج البوابة ديبلون وتتسع على كلا الجهتين للطريقين الرئيسيين المتلاقيين. كانت المقابر موجودة في هذه المقاطعة منذ القرن الثاني عشر قبل الميلاد. وكان سور المدينة الذي شيد في القرن السابع قبل الميلاد قد فصل المقاطعة إلى اثنين، مكونة كيراميخوس الداخلي وكيراميخوس الخارجي والأول أصبح الموقع الذي استقر فيه أصحاب الخزف والحدادون، وذلك قد يوحي أن الخزافين هم الذين أطلقوا اسم كيراميخوس. ويحيل بوزانيوس اسم المقاطعة إلى اسم البطل كيراموس، الابن المفترض لـ«ديوانيسس» و«أريادن». المنطقة الواقعة بين البوابة المقدسة وديبيلون، بالإضافة إلى استخدامها كنقطة انطلاق للمواكب الطقسية الكبيرة، كانت أيضاً موقعاً لـ«بومبيون» المكان الذي كانت تودع فيه العربات وكل لوازم الاحتفالات الكبيرة.

(٣)- الـ«أكروبوليس» تل صخري في أثينا خصص لحماية المدينة الإلاهة أثينا بارثينوس ليقف عليه معبدها، غالباً ما يدعى بالصخرة المقدسة.

(٤)- «نايك»، هي إلاهة ثانوية تمثل الانتصار في الميثولوجيا الإغريقية، وتمثال أثينا الذي يحتل قلب بارثينون يحمل تمثالاً صغيراً لـ«نايك»، إلاهة الانتصار المجنحة في يدها اليمنى.

التمثال الكبير للإلاهة العذراء بارثينوس التي تستحضرها هنا بطلة كازنتزاكيس المعشوقة هنا في هذه القصة، تقف على ارتفاع ١٩ قدماً على قاعدتها ضمن الحرم المقدس. عند أقدام الإلاهة ثمة ترس مرسومة عليه المعركة التي دارت بين الأثينيين والأمزنيين، وعند قاعدة ترسها أفعى. الوجه واليدان والقدمان كانت من العاج وبؤبؤا العينين من الأحجار الثمينة. الوجه والحلي من الذهب وجميعها يحتمل أن تكون قد صممت من قبل فيدياس كي تتوهج في نوع من الرهبة الغامضة في المدخل الظليل للمعبد، الذي لا يدخله الضوء إلا من الباب.

(٥)- ميتوس Metopes الواجهات في الجانب الجنوبي من بارثينون التي تصور معركة اللابيثيين والقنطورات. وطبقاً للأسطورة، القنطورات في الميثولوجيا الاغريقية هي نصف بشر ونصف حصان، دعيت القنطورات من قبل ملك لابيث، بيريثوس، بحضور حفلة زواج ابنته. وفي الحفل تجرأ القنطورات بتأثير من الخمر وأهانوا مضيفيهم باستئثارهم بالاهتمام على حساب العريس والضيوف، ذلك ما دعا إلى اندلاع المعركة في الاحتفال بين اللابيثيين والقنطورات، وهو مشهد معركة غالباً ما يتصور في الفن الإغريقي كمثال على التضاد بين الحضارة والبربرية.

(٦)- فيدياس: هو النحات الأثيني الشهير بأعماله النحتيه في بارثينون.

(٧)- الفتيات الأثينيات للأرستقراطيين، ويدعين كانيفوري (حاملات السلال)، كنّ جزءاً من المواكب الاحتفالية السنوية التي تقدم القربان إلى الإلاهة حامية المدينة. وكان الـ«البروبيلايا» هو الرواق المؤدي إلى النصب، أعلى أكروبوليس، حيث يجتزنه في طريقهن إلى الضريح. وكان ذلك يقام في شهر آب في اليوم الذي ولدت فيه أثينا. (في اليونان يقدم الولاء السنوي في ١٥ آب إلى مريم العذراء، حامية الوفاء المسيحي. هذا اليوم المقدس يحتفل بذكرى رفع مريم العذراء إلى السماء بعد موتها وهو أحد أهم الأعياد عند الكنيسة الأرثوذكسية اليونانية). كان الاحتفال الذي يقام على شرف أثينا يقام على شكل موكب بهي كبير كل أربع سنوات. ويسمى هذا الاحتفال الخاص، باناثينيا، وينتهي بعد أربعة ايام، وهو في الأساس حادثة يعرض فيها الأثينيون ولاءهم وهداياهم وأهمها الـPeplos المزخرف الهدية الشعائرية التي حيكت لتزين (Xoanon) الخشبي، التمثال البدائي لأثينا بولياس التي سكنت أريكثيوم. حملت هذه الـPeplos في حالة اهتياج في موكب، كما مصور في الأفاريز الآيونية خارج بارثينون، متكون من وجهاء المدينة الذين تجمعوا عند كيراميخوس وشرعوا في احتفال كبير من بومبين، مخترقين شوارع أثينا باتجاه أكروبوليس. وكانت تقود الموكب عربة على هيئة سفينة، فوقها البيبلوس Peplos على أنه شراع ينتشر فوقها. يتبع العربة سفينة السيدات عاليات الشأن (ايرغاستيناي) اللواتي عملن البيبلوس، ثم الكانيفوري الفتيات اللواتي يحملن الأشياء المقدسة للعيد. وبعدهن تأتي شخصيات أخرى قائدة، يتبعهن المضحكون مع حيواناتهم. وفي نهاية الموكب تأتي كتائب الجيش هائلة العدد. تتوقف العربة السفينة عند قدم أكروبوليس لأن الانحدار هناك شديد، ويستمر الموكب في الصعود نحو القمة على الأقدام. على الرغم من أن الموكب العظيم هو الحدث الأهم، إلا أن الاحتفالات تتضمن أيضاً

منافسات في الفنون والألعاب الرياضية. والفائزون يهدون زيت الزيتون المنتج من أشجار الزيتون الذي باركته الآلهة في أواني خاصة بالفائزين تسمى باناثيناك أمغورا.

(٨)- سالاميس: هي جزيرة صغيرة هلالية الشكل على مسافة من شاطئ «اتيكا» في الخليج «سارون» الذي كان ميداناً لإحدى المعارك الخادعة في العالم، وهي معركة «سالاميس» في (٢٢أيلول ٤٨٠قبل الميلاد). هنا حطمت السفن الإغريقية الصغيرة الأسطول الفارسي الكبير تحت مرأى «Xerxes أكسركيس» نفسه الذي وضع عرشاً فضياً على صخرة شاهقة على ايغاليوس ناظراً إلى سالاميس مراقباً المعركة. منذ ذاك أصبحت سالاميس رمزاً لانتصار اليونانيين الذين قلبوا في هذه المعركة مد الخطة الفارسية في الغزو.

(٩)- هيبي: في الميثولوجيا اليونانية هي حاملة -قدح الحب لآلهة الأولمب حيث تعيش معهم في قمة جبل الأولمب في ثيسلي. ولأنها إلهة الشباب، فقد خمدت في قصر زيوس الكبير حيث تناول الآلهة العشاء الإلهي والرحيق الإلهي الذي تقدمه الشابة حاملة الكأس للآلهة.

(١٠)- يغني كورس سوفوكليس عن أزهار كولونوز في «أوديب كولونيوس». إنه الموضع المرتفع القريب من كيراميخوس الذي وجد فيه أوديب المأوى.

(١١)- الجبل المتاخم لهميتوس الممتد على طول الجنوب لشرقي لسهل آتيك مشهور بالعسل والرخام.

(١٢)- الكارياتايدز، ست فتيات يقفن عند الأعمدة الساندة المعروفة للرواق الجنوبي لأريكثيوم على الأكروبوليس.

(١٣)- في ترجمة هذا الاستشهاد تستفيد مترجمة اللغة الإنكليزية من تفسير الملك جيمس لأغنية سليمان.

(١٤)- أفروديت السينيدية، سميت بعد مدينة «دوريان» القديمة التي وجدت في العصر الحجري في آسيا الصغرى وهي التمثال الاحتفالي الذي نحته. قد سبب جلبة في يومه بسبب الطريقة غير الأرثوذكسية التي صور فيها. فأسلوب نحته ابتعد كلياً عن الصرامة الهائلة التي، حتى في ذلك الوقت، كانت تميز تماثيل الآلهة وصيغ بطريقة حسية حرة، والاعتراض الأساس على العري التام للإلاهة ومظهر الرخام الذي يشبه الجسد البشري بشكل ملموس. بينما كان الاغريق معتادين على العري في النساء المومسات، فهم يرفضون رؤية مثل هذه الحرية في تصوير الآلهة. وعلى الرغم مما يبدو من عدم التوقير، فإن أفروديت السينيدية قد أصبحت التمثال التقليدي بالنسبة لكل العوالم الرومانية والهيلينية.

(١٥)- فرين، محبوبة براكسيتلز وإحدى أشهر المحظيات في اليونان القديمة، وأشيع أنها كانت الموديل الذي نحت براكسيتلز تمثال أفروديت السينيدية على غراراه. وثمة قصة عنها أنها وقفت مرة أمام محكمة في أثينا بتهمة عدم التقوى. وفي دفاعه عنها أمام القضاة، هكذا تستمر الأسطورة، اعتمد هيبرديس على جمالها الخارق وربح القضية. إذ عرضها أمام متهميها وأشاح ثوبها عن جسدها متشفعاً بتقييمهم الجمالي- وأسقط عنها الاتهامات.

(١٦)- إشارة من الكتاب المقدس إلى الجبل الذي يعتقد أن «القانون» قد أعطي إلى مومس فيه.

(١٧)- تصور صورة كازنتزاكيس هنا أفروديت الأولى سحيقة القدم، أستارت الفينيقية، آلهة الجمال والجنس. في المعتقدات السامية القديمة كان يعتقد أن هذه الآلهة تمنح القدرات التناسلية التي تجمع كل المخلوقات من البشر والطيور والدواب، في فعل يخلق الحب.

(١٨)- كانت أفروديت تعبد في اليونان على منحنيين. أفروديت أورانوس، الآلهة السماوية الطاهرة للحب العفيف النقي، وأفروديت باندوميس، الآلهة الأرضية للشهوة الحسية.

(١٩)- الإشارة متعددة المستويات لـ«غالاتي» هنا، مع رمزيتها المتحولة، تشير إلى أسطورة بيجماليون.

(٢٠)- فـي الميثولوجيا اليونانية «أورانوس» هو السمـاء، وزوج «غايا» الأرض، وأب العديد من الأطفال، آخرهم كرنوس الذي أخصى والده أورانوس بمنجل وذلك ما أنهى عهده.

(٢١)- القيثـارة الايولينية كانت آلة موسيقيـة قديمة مرخاة الأوتار كي تعطي صوتاً يشبه صوت الرياح، وأخذت اسمها من أيوس راعي الرياح.

(٢٢)- المـوت المهلك لـ«لاكون» قد جسد في مجموعـة تماثيل روداين في القرن الأول قبل الميلاد وهي الآن في متحف الفاتيكان. وهي تصور لاكون وهو يحاول إنقاذ ولديه بينما ثلاثتهما في قبضة اثنان من الأفاعي، وذلك عقاباً له من أثينا لإنذاره الطرواديين بأن لا يخدعوا بالحصان الخشبي الإغريقي.

(٢٣)- شونامايـت، ويشار إليها أيضاً بـ(سولامايت) في نشيد الإنشاد هي الفتاة الجميلة من شونيم أو قبل ذلك (شولا) في فلسطين التي أصبحت حبيبة سليمان.